

BIBLIOTHECA
IBERO-AMERICANA

VERVUERT

José Morales Saravia (Hrsg.)

Garcilaso de la Vega

Werk und Nachwirkung



José Morales Saravia (Hrsg.)
Garcilaso de la Vega
Werk und Nachwirkung



BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

Veröffentlichungen des Ibero-Amerikanischen Instituts
Preußischer Kulturbesitz

Band 94

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

José Morales Saravia
(Hrsg.)

Garcilaso de la Vega
Werk und Nachwirkung

Akten des Colloquiums im
Ibero-Amerikanischen Institut in Berlin
18.-20. Oktober 2001

VERVUERT · FRANKFURT/MAIN · 2004

Bibliografische Informationen der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Vervuert Verlag, Frankfurt/Main 2004
Wielandstr. 40 - D-60318 Frankfurt/Main
info@iberoamericanalibros.com
www.ibero-americana.net

ISSN 0067-8015
ISBN 3-86527-116-2

Alle Rechte vorbehalten
Umschlaggestaltung: Michael Ackermann
Abbildung: Bartolomé Vázquez. Bildnis Garcilaso de la Vega, um 1790.
Kupferstich
Satz: Anneliese Seibt, Ibero-Amerikanisches Institut PK
Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Inhaltsverzeichnis

Danksagung	7
<i>José Morales Saravia</i>	
Garcilaso de la Vega: Ein mögliches Bild. Zur Einführung	9
<i>Christoph Strosetzki</i>	
Garcilaso und das antike Landlob	25
<i>Dietrich Briesemeister</i>	
Garcilasos neulateinische Dichtung	49
<i>José Morales Saravia</i>	
Die Entparadoxierungsform. Santillana und Garcilaso	67
<i>Wolfgang Matzat</i>	
Liebe und Natur in Garcilasos Eklogen	91
<i>Friedrich Wolfzettel</i>	
Garcilaso <i>mitológico</i> ? Poetik und Mythologie	109
<i>Gerhard Penzkofer</i>	
Das unsichtbare Subjekt. Lyrische Rolle und Subjektivität bei Garcilaso	133
<i>Elke Anna Werner</i>	
Garcilasos Porträts oder: Wie entsteht das Bild eines Dichters?	169
<i>Manfred Hinz</i>	
Garcilaso, Boscán und die Tradition der spanischen Verhaltenstraktate bis Baltasar Gracián	187

Inhaltsverzeichnis

Georges Güntert

Frühe Kommentatoren Garcilasos: Die Kanonisierung 225

Horst Weich

Überbietung der Lust: Garcilaso und Góngora im Zeichen der *aemulatio* 243

Manfred Tietz

Die Rezeption Garcilasos im spanischen 18. Jahrhundert.
Garcilaso – “el príncipe de los poetas castellanos” im
Kontext des 18. Jahrhunderts 261

Autorinnen und Autoren 303

Danksagung

Der vorliegende Band enthält die Vorträge des Colloquiums "Garcilaso de la Vega. Werk und Nachwirkung", das vom 18.-20. Oktober 2001 im Ibero-Amerikanischen Institut des Preußischen Kulturbesitzes Berlin stattfand. Dieses Colloquium hätte ohne die Hilfe von vielen Personen nicht realisiert werden können. Zunächst möchte ich dem Direktor des Ibero-Amerikanischen Instituts, Herrn Dr. Günther Maihold, für seine Unterstützung und auch seine Bereitschaft danken, die vorliegenden Akten durch ihre Veröffentlichung in der Reihe *Bibliotheca Ibero-Americana* einem breiten Publikum zugänglich zu machen. Andere Personen des Instituts haben sich für das Projekt dieses Colloquiums freundlicherweise engagiert. Stellvertretend möchte ich Frau Francine Pietryga und Frau Gisela Berthold für ihr effizientes Mitwirken bei der Organisation danken. Ich danke ebenfalls Frau Eva-Maria Schäfer und Frau Antje Diller für ihr Engagement bei der Vorbereitung der Druckversion dieser Akten. *Last but not least* gilt mein Dank den Vortragenden für ihre Teilnahme und Mitarbeit.

José Morales Saravia

José Morales Saravia

Garcilaso de la Vega: Ein mögliches Bild. Zur Einführung

I

Garcilaso de la Vega nimmt innerhalb der spanischen Lyrik eine herausragende, traditionsbestimmende Position ein. Zum einen führte er (zusammen mit Juan Boscán) erfolgreich die Sonett-Form bzw. den elfsilbigen Vers in die spanische Lyrik-Tradition ein, zum anderen ist er der erste spanische Dichter der Neuzeit. Beides wurde oft durch weitere Bezeichnungen wie "italianizar" und "príncipe de los poetas castellanos" zum Ausdruck gebracht. Als "italianizante" war Garcilaso de la Vega aber nicht der erste Dichter der spanischen Tradition, der das Werk Petrarcas rezipierte. Jedoch war er der erste Lyriker in spanischer Sprache neben Juan Boscán, der als Petrarkist (im Sinne des im 16. Jahrhundert auftretenden Phänomens des Petrarkismus) bezeichnet werden kann. Schreiben hieß in der Frührenaissance, die als Klassiker betrachteten *auctores* zu imitieren. Was für eine Definition des Humanismus *in nuce* gehalten werden kann, gilt auch als eine Definition des Petrarkismus, der als literarische Erscheinung nur innerhalb einer humanistischen Literaturauffassung möglich war. Petrarkismus und Humanismus stammten aus der gleichen *imitatio*-Lehre und waren prädestiniert, sich zu kontaminieren. Im 16. Jahrhundert standen sie sich paradoxerweise differenziert gegenüber, was darauf zurückzuführen ist, dass die nachahmenswerten *auctores* aus Traditionen kamen, die nicht immer kontaminierbar waren.

Als Dichturfürst spanischer Sprache wurde Garcilaso de la Vega selbst Vorbild und sein Werk Vorlage für weitere Nachahmungen bis hin zu einer Kanonisierung als *auctor*. Während "nachahmenswert" für den Humanismus die *latinitas* meinte, bedeutete dieser Begriff für die Volkssprachen Modell von Perfektion, Maß und Transparenz. Diese für die Literatur als "nachahmenswert" definierten Kriterien hatten ihre entsprechenden Begriffe und Ausführungen innerhalb des gesellschaftlichen bzw. höfischen Lebens. Was "perfección", "medi-

da” und “transparencia” für die Poetik bedeuteten, ließ sich in den Verhaltenstraktaten der Zeit durch ähnliche Begriffe übersetzen. Castiglione fasste sie in seinem Traktat *Il Libro del Cortegiano*, welchen Juan Boscán auf Anregung von Garcilaso de la Vega ins Spanische übertrug, in dem Begriff *sprezzatura* zusammen, den die Worte “facilidad”, “llaneza” und “elegancia” oder der moderne Begriff “naturalidad” am Besten beschreiben. Es ist diese Tugend, die als Verhalten betrachtet darin besteht, die Mühe der Arbeit und des Denkens in Mühelosigkeit zu verstecken, die Garcilasos Werk ausmacht und ihn “klassisch” erscheinen ließ.¹

So könnte man den breiten Rahmen skizzieren, innerhalb dessen die Person Garcilaso de la Vega und sein Werk standen. Er ist als “perfecto cortesano del Renacimiento” in die Tradition eingegangen, und sein Werk ist ein gutes Beispiel dafür, was Humanismus und Petrarkismus im 16. Jahrhundert bedeuteten. Die Rezeption seines Werkes ist außerdem beispielhaft für eine sich Ende des 16. Jahrhunderts im Entstehen befindende Literaturbetrachtung mit nationaler Prägung, die ihre Autoren zu Klassikern erklärte und kanonisierte. Soviel zum überlieferten Bild von Garcilaso de la Vega, das auch in Handbüchern oder Nachschlagewerken zu finden ist.²

¹ So wird die Sprache des *cortesano* in Boscáns Übersetzung von Castigliones Werk definiert: “Yo he miedo, dixo entonces Morello de Hortona, que si este nuestro Cortesano habla entre nosotros tan elegante y sustancialmente, no se hallen algunos que no le entiendan.// Mas antes le entenderán todos, respondió el Conde, porque la facilidad y la llaneza siempre andan con la elegancia” (Castiglione 1942: 71). Zum Verhaltensmuster wird dort Folgendes geschrieben: “[...]huir cuanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado afetación [...] usando en toda cosa un cierto desprecio o descuido, con el cual se encubra el arte y se muestre que todo lo que se hace y se dice, se viene hecho de suyo sin fatiga y casi sin habello pensado” (Castiglione 1942: 59).

² Stellvertretend zitiere ich die Eintragungen zu Garcilaso aus dem *Pequeño Larousse ilustrado* (1989: 1311-1312): “poeta español nacido en Toledo (1501-1536), que después de una vida de perfecto ‘cortesano’ del Renacimiento combatió con las tropas del emperador Carlos V, fue herido en Frejus y murió en Niza. Su obra se compone de *Sonetos*, *Canciones*, *Elegias* y sobre todo tres admirables *Églogas* de inspiración virgiliana y de factura perfecta. En sus poemas adoptó los metros italianos por consejo de su amigo Juan Boscán. Garcilaso conoció una gloria inmensa e inmediata que lo llevó a ser considerado como clásico ya en el Siglo de Oro. El Brocense y el Divino Herrera lo anotaron, San Juan de la Cruz lo imitó, Lope de Vega lo elogió y Cervantes mismo lo ensalzó. En los siglos XVIII y XIX su gloria conoció un eclipse, pero los poetas de la primera mitad de

II

Dennoch ist dieses überlieferte Bild problematisch und auch unzureichend, da biographisch gesehen noch sehr viele Frage offen bleiben. Bis vor einigen Jahrzehnten herrschte z.B. die Meinung, Garcilasos Geburtsjahr sei das Jahr 1503, welches im Zusammenhang mit den Unterschriften auf den wenigen zu uns gelangten Porträts des Dichters erscheint. (Auch alle diese Porträts sind Bilder zweiter Hand, denn das einzige noch vorhandene Bild Garcilasos, das am 6. Februar 1563 aus den Gütern von Elena Zuñiga inventarisiert wurde, gilt als verschollen). Das wahrscheinlichste Geburtsdatum wird in das Jahr 1501 gesetzt, welches bei Garcilasos Werksausgaben von Elias L. Rivers (³1984: 9) und Bienvenido Morros (1995: XXV) zu finden ist. Auf Grund neu entdeckter biographischer Unterlagen wird wiederum das Jahr 1498 vorgeschlagen (Pérez López 2000). Neben dieser Unstimmigkeit fehlen in Garcilasos Biographie noch weitere Angaben. Deshalb versuchte Antonio Prieto in *El libro de Boscán y Garcilaso. La narración sobre la amistad de dos grandes poetas del siglo XVI* (1999) diesem Mangel mit einer fiktiven, aber geschichtlich dokumentierten Darstellung der Dichterfreundschaft entgegenzutreten.

Auch das uns überlieferte Werk bietet sehr viele Schwierigkeiten. Zunächst existiert kein Manuskript, das aus den Händen Garcilasos stammt. Weiterhin ist die Datierung vieler Texte unbestimmt, wobei einige, wie z.B. die Sonette XXXIX und XL, sogar für apokryph gehalten werden. Auch die verschiedenen, aus Manuskripten oder aus gedruckten Ausgaben der Zeit stammenden Überlieferungen bieten unterschiedliche Lektionen, deren Lösung in Abhängigkeit mit dem Auftauchen eines Autographen steht. So meint Bienvenido Morros in seiner kritischen Ausgabe: “Esta parece ser la actitud a adoptar para enfrentarse con el texto de Garcilaso” (1995: CXIV). Das gleiche gilt auch für die Betrachtung des Werkes als Ganzes. Heute geht man von der Annahme aus, dass wir tatsächlich nur “*algunas obras de Garcilaso*”, so wie es im Titel der *editio princeps* heißt, haben und dass der Toledaner mit Sicherheit viel mehr geschrieben hat als das, was in dieser ersten Ausgabe von 1543 erschien.

la centuria actual [...] han vuelto a hacer de él una gran figura de las letras españolas.”

III

Die Betrachtung von Garcilasos Leben und Werk ist von Anfang an sehr intensiv gewesen.³ Die moderne kritische Auseinandersetzung mit ihm beginnt mit Hayward Keniston, der eine Biographie und Studie (1922) sowie eine kritische Ausgabe (1925) lieferte. Dem folgte etwa 20 Jahre später die maßstäbliche Abhandlung von Rafael Lapesa (³1985), die sich mit dem Buch von María Arce Blanco de Vázquez (1930), welches die europäischen rinascimentalen Elemente von Garcilasos Werk analysiert, kritisch auseinandersetzt. Lapesas Anliegen besteht darin, die spanische Tradition bzw. die Rolle der spanischen *cancioneros* bei dem bis zu diesem Datum als "italianizante" gesehenen Garcilaso zu betonen, und auch Garcilasos Leben und Werk als eine Entwicklung zu betrachten, was der Titel seiner Abhandlung, *La trayectoria poética de Garcilaso*, unterstreicht.⁴ In den sechziger Jahren untersucht Elias L. Rivers in verschiedenen Aufsätzen vor allem die in Garcilasos Werk vorhandene klassische Tradition, die in Garcilasos Bild die humanistische Seite hervorhebt. Resultat dieser nicht nur an Quellen orientierten Untersuchung ist Rivers kritische, mit vielen Anmerkungen versehene Ausgabe der gesammelten Werke Garcilasos (1974) bzw. Rivers Ausgabe der *Poesías castellanas completas* (1969; ³1984) und sein *Critical Guide* zum Werk des Toledaners (1980). Das Buch von Antonio Prieto (1975) schlägt eine neue Richtung bei der kritischen Betrachtung von Garcilasos Werk ein. Er liest erstmalig und in konsequenter Weise ausschließlich die auf Spanisch verfassten Werke des Toledaners als ein petrarkistisches *canzoniere*. Dementsprechend ordnet er das Werk in seiner Ausgabe von

³ Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die wichtigsten Arbeiten zu Garcilaso bzw. auf die wichtigsten Interpretationsrichtungen und erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Für eine ausführliche Bibliographie siehe Gallego Morell (1949: 53-92) und Morros' kritische Ausgabe in Garcilaso de la Vega (1995: 535-569).

⁴ Navarrete (1997: 125), der von einer "crítica de Garcilaso post-Lapesa" (126) reden wird, fasst die Voraussetzungen von Lapesas Auslegung folgendermaßen zusammen: "que los pocos poemas que poseemos hoy son una muestra suficiente de su poesía como para considerarlos representativos; que se puede establecer una secuencia cronológica; y que las claves de esta cronología son el amor de Garcilaso por Isabel Freire y una serie de fases en su carrera en las que Petrarca reemplazó al cancionero como la fuente primordial de influencia, sólo igualado, a su vez, por Sannazaro y Virgilio."

Garcilasos Gedichten (1982) ein: Im Zentrum des Ordnungsprinzips steht hier demnach die Figur von Isabel Freyre, die laut der Überlieferung als Geliebte von Garcilaso galt. Auch Anne J. Cruz' Buch (1988) setzt sich mit Garcilasos Petrarkismus auseinander, jedoch unter dem Gesichtspunkt der Überbietungstätigkeit Garcilasos bezüglich Petrarca. Auf den Arbeiten zur *imitatio*-Lehre im angelsächsischen Raum dieser Jahre basierend (Bloom 1973; Pigman 1980; Greene 1982) arbeitet Cruz Garcilasos "anxiety of influence" heraus und zeigt, dass der spanische Dichter bei seiner Nachahmung Petrarcas andere Diskurse einbezieht und sich somit transformierend von seinem Modell distanziert. Spätestens seit dieser Darstellung ist eine entscheidende Wende bei der kritischen Betrachtung von Garcilasos Werk zu verzeichnen, die überlieferte Angaben in Frage stellt (haben sich Garcilaso und Isabel Freire jemals treffen können?: Goodwyn 1978; Darst 1979; Waley 1979), grundsätzlich auf Biographisches verzichtet und Garcilaso nicht mehr als "Klassiker", sondern eher als "Romantiker" im Sinne von Greenes Definition sieht: "a neurotic son crippled by a Freudian family romance, which is to say he is [...] in Harold Bloom's terms Romantic" (1982: 41).⁵ Stellvertretend für diese neue Wende ist das Buch von Daniel L. Heiple (1994) zu erwähnen. Heiple zweifelt darin an, dass Erlebtes und Erfahrenes der wahre Stoff der Texte von Garcilaso sind. In seiner Betrachtungsweise (er ist nicht allein: Alzieu et al. 1984; Barnard 1987a, 1987b; Graf 1994; Mager 2003) sieht er die von Cruz definierte Distanz zum Modell Petrarca, arbeitet aber in noch emphatischerer Weise die sich in dieser Distanz befindenden ironischen Elemente heraus, die oft als obszöne Anspielungen ausgelegt werden. Anders als Heiple sieht Navarrete (1994, spanisch 1997) in Garcilaso, selbst wenn er die ironischen Elemente erkennt, keinen "Ironiker". Seine Position bleibt dennoch Cruz' Betrachtungen schuldig: Petrarca ist und bleibt für Garcilasos Sonette

⁵ Greenes Definition lautet wörtlich (1982: 41): "Out of the indefinite number of texts stretching behind it in endless regression, the humanist poem singles out one text as its putative genesis and it defines itself through its rewriting, its 'modernizing', its *aggiornamento* of the text. [...] There is a term for the courage of the ancient of Renaissance artist who followed this strategy, who faced the threat of history and thereby found his artistic poise: the term is *classical*. The humanist poet is not a neurotic son crippled by a Freudian family romance, which is to say he is not in Harold Bloom's terms Romantic. He is rather like the son in a classical comedy who displaces his father at the moment of reconciliation."

letztendlich Modell und überbietungswerte Vaterfigur. Navarretes Fazit lautet: Garcilaso eignet sich eine Tradition an, indem er Petrarca nachahmt. In einem zweiten Moment (die Rede ist hier vor allem von der dritten Ekloge) stilisiert sich Garcilaso innerhalb dieser Tradition und positioniert sich am Ende einer Entwicklung, in der Petrarca nur in der Rolle eines Vorfahren erscheint. Garcilaso setzt sich damit an den Anfang einer Entwicklung der spanischen Literatur, deren nächste Generation als Aufgabe Garcilasos Kanonisierung übernehmen wird.

IV

Garcilaso de la Vega besetzt im deutschen Sprachraum nicht die Stelle eines Calderón, eines Gracián, eines Lope de Vega oder – in letzter Zeit – eines García Lorca.⁶ Eine Erklärung für diese Tatsache bietet möglicherweise Friedrich Schlegels romantische Auffassung bzw. seine Betrachtung des spanischen Dichters in seinen Vorlesungen zur *Geschichte der alten und neuen Literaturen* aus dem Jahre 1812, in denen er Garcilasos Gedichte (und überhaupt die Lyrik als solche) nicht für den “Gipfel der Vollkommenheit in der poetischen Sprache” hält, sondern eher als “glückliche Ergießungen eines liebevollen Gefühls” statt “als große klassische Werke” betrachtet. Dies resultiert nach Schlegels Argumentation daraus, dass nicht ein lyrischer und idyllischer, sondern nur “ein epischer oder dramatischer Dichter es vermag, auf solche Weise allgemeine und bleibende Norm für die Kunst und Sprache seiner Nation zu werden”.⁷ Diese Meinung wurde aber nicht in einer so emphatischen Weise von anderen Autoren vertreten, die sich Anfang des 19. Jahrhunderts mit der spanischen Literatur auseinander setzten. Friedrich Bouterweks *Geschichte der Poesie*

⁶ Diese Darstellung der Garcilaso-Betrachtung im deutschen Sprachraum kann selbstverständlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Für die deutsche Forschung bezüglich der spanischen Literatur bis 1928 siehe Hämel (1928: 31-49).

⁷ Es handelt sich (hier) um die elfte Vorlesung, in der Schlegel (1961: 265) sich über die große Einschätzung des spanischen Lyrikers wundert. Flasche (1982: 61-63) zitiert Schlegels Ausführungen und setzt sich teilweise mit ihnen kritisch auseinander, wenn er schreibt: “Könnte man also, wie Schlegel, mit Recht zögern, Garcilaso de la Vega die ganze Vollendung des Aufblühens spanischer Sprache und Poesie zuzuschreiben, so wird man dennoch der Meinung sein, es sei zu wenig mit der Behauptung ausgesagt, er repräsentiere als Lyriker nur ein glückliches *Aufblühen*” (61-62).

und *Beredsamkeit* befasst sich ausführlich mit Boscáns und Garcilasos Leistungen, die er als “eine Revolution in der kastilianischen Poesie” (1804: 161) definiert. Während seiner Meinung nach Boscán die spanische Poesie mit einem neuen Geiste, mit der Idee klassischer Vollendung eines Geisteswerks (d.h. Simplizität und Würde, poetische Wahrheit und Innigkeit) versah, näherte Garcilaso sich mehr der petrarkischen Zartheit der Empfindung und Darstellung. Beide stehen für Bouterwek an erster und zweiter Stelle in der klassischen Dichtung Spaniens. Auch bei Eduard Brinckmeier in seinem Abriss der spanischen Nationalliteratur galten beide als Klassiker. Boscán sei, so Brinckmeier, der “Gründer einer neuen Epoche für die spanische Poesie und Beredsamkeit und der erste eigentlich classische Dichter” (1844: 143). Garcilaso sei als “der grösste lyrische Dichter und überhaupt einer der ausgezeichneten Schriftsteller der Spanier” (1844: 140) zu betrachten, der schönere Sonette als sein Dichterfreund Boscán schrieb. Ebenfalls kommen beide Dichter bei der knappen Darstellung der *Schönen Literatur der Spanier* (1881: 22) von Gustav Dierks zusammen (sie “übertragen die Petrarkistische Lyrik, die Schäferdichtung, die antiken Dichtungsformen auf spanischen Boden und finden da zahllose Nachfolger”). Auch bei der ebenfalls kurzen *Spanischen Literaturgeschichte* (1903: 48) von Rudolf Beer ist das der Fall, der dennoch Garcilasos Überlegenheit zu Boscán unterstreicht (“In der metrischen Technik übertrifft er Boscán, an Wohllaut und zartem Ausdruck [...] steht er in Spanien fast unerreicht [...]”).⁸ Guillermo Jünemann aber ist es, der in seiner auf Spanisch erschienenen *Historia de la literatura española* Garcilaso stärker von Boscán trennt (Boscán erhält in fünf Zeilen kaum Beachtung), ihm “florecedades, insulseces, vulgaridades, pasajes de mala prosa” (1913: 31) vorwirft und als Petrarcas Nachahmer für wenig originell, “conceptista” oder bombastisch hält. Jünemann betrachtet trotzdem die erste und vor allem die dritte Ekloge – “eliminadas las siete primeras octavas y uno que otro verso flojo del resto” (1913: 32) – als Meisterwerk. Interessant zu beobachten ist, dass Helmut Hatzfelds Buch *Meisterwerke der spanischen Literatur* (1923), dessen Ziel es ist, “Interessenten, vor allem

⁸ Beer (1903: 48) schreibt in einer Fußnote allerdings Folgendes: “Eine gute Ausgabe der Poesien Garcilasos (Sonette, Elegien, Canciones, Eklogen), die gewöhnlich als 4. Buch den drei Büchern Boscáns beigelegt werden, fehlt”.

Studierenden der romanischen Philologie, einen ersten Einblick in die großen Werke der spanischen Literatur zu verschaffen“, keine Gedichte Garcilasos enthält (nur “spanische Romanzen”).⁹ Theodor Heinermanns *Geschichte der spanischen Literatur* unterteilt ihrerseits die “Blütezeit der spanischen klassischen Lyrik” im Goldenen Zeitalter in drei Epochen, deren “erste, weil neubelebend, einflußreichste [...] die um Boscán und Garcilaso” (1923: 49) ist. Heinermann meint weiterhin: “Bedeutender als Boscán war sein Jugendfreund Garcilaso de la Vega [...] Man könnte ihn einen italienischen Dichter nennen, der in spanischer Sprache dichtet” (1923: 49-50). Bertha Schmidt sieht Garcilaso in ihrer *Übersicht der Spanischen Literatur* neben Boscán, Ponce de León und Herrera als weiteren Vertreter der lyrischen Blütezeit im Spanien des 16. Jahrhunderts. Ihm sei anders als Boscán “bewegliche Phantasie, warmes Gefühl und unvergleichlicher Wortlaut” (1924: 25) gegeben. Ludwig Pfandls *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit* (1929) verschiebt den Blütezeit-Begriff zeitlich, teilt dessen erste Periode zwischen 1555 und 1600 ein und bezeichnet diese “kurz und bündig” als Spätrenaissance. Da sie so jedoch nicht mehr die Lebensperiode Garcilasos umfasst, lässt sich nur die Nachwirkung seines Schaffens in ihr betrachten, wobei Boscán neben Garcilaso erscheint, wenn die Rede vom “kurzen Erdenbeben” des Humanismus ist:

Die neugewonnene Feinheit des Ausdrucks und die variierte Kunst der Metrik haben dem Dichter gleichsam neue Wege zu seinem eigenen Innenleben erschlossen und ihn befähigt, dem lyrischen Schaffen das Merkmal seiner künstlerischen Persönlichkeit aufzudrücken (1929: 138).¹⁰

⁹ In diesem Zusammenhang sind auch Karl Vosslers Übersetzungen *Romanische Dichter* (1936) zu erwähnen, die kein Gedicht Garcilasos enthalten. Ebenfalls zu erwähnen ist sein Vortrag “Poetas de resonancia universal” (2. Februar 1957, George Washington University), der Garcilaso (er ist nur Vorläufer von San Juan de la Cruz) nicht behandelt.

¹⁰ In seiner knappen *Spanischen Literaturgeschichte: Mittelalter und Renaissance* befasst sich Pfandl (1923: 71-75) kurz mit Boscáns metrischen und strophischen Erneuerungen und mit Garcilasos Eklogen und *canciones* (die den dichterischen Ruf Garcilasos begründet haben sollen). Schließlich fasst Pfandl zusammen: “Garcilasos historische Bedeutung endlich beruht darin, dass er das von Boscán begonnene Werk der Hispanisierung italienischer Formen der Vollendung zugeführt und damit den Grund gelegt hat zu einer wahrhaft nationalen Lyrik des kommendenden Jahrhunderts der Blütezeit” (1923: 75).

Diese zeitliche Verschiebung erklärt nicht nur den Titel von Werner Krauss' Abhandlung über "Wege der spanischen Frührenaissance-lyrik", sondern auch die Betrachtung Garcilasos als Dichter der Frührenaissance, der nicht mehr ein gelehrter Büchermensch bzw. ein Vertreter des asketischen Ideals eines vereinsamten Gelehrten, sondern ein gutes Beispiel der höfischen Bildung neuplatonischer Prägung war: Der Künstler (der *cortesano*) überlasse sich den Schwingen der Intuition, des Genius, er bleibe aber doch gezwungen, sich die Kunstgesetze aus Praxis und Erfahrung – durch Ingenium – zu erarbeiten. Bei Garcilaso sei ein neues Bewusstsein eingetreten: Das Subjekt "erlebt sich als Grenze und Maß" (1949: 128). Es sei Garcilasos Sinn für Maß, seine auf Harmonie angelegte Natur, die zu einer objektiven Kunst dränge (1949: 132). Hier sieht Krauss auch Garcilasos Begabung zum Leben, seine gute Verkörperung des Hofmanns, sein in die Tradition eingegangenes Bild des ausgeglichenen Mannes, der perfekt *letras* und *armas* zu verbinden wusste, was für die Nachfolger das Geheimnis seiner Kunst, nämlich die Einheit seines Lebens, war: "Die wahre Quelle der Inspiration (dies schien Garcilasos Beispiel zu lehren) war nicht die Poetik, sondern das zeugende Leben selbst" (1949: 139). Diese Auslegung teilt auch Martin Franzbach in den knappen Zeilen, die er Garcilaso in seinem *Abriß der spanischen und portugiesischen Literaturgeschichte in Tabellen* widmet. Als italianisierender Dichter neben Boscán eingeordnet, stellt Franzbach ihn als "Typ des weltläufigen Hofmanns (*cortegiano*) dar, der Kriegstaten (*armas*) und Dichtertum (*letras*) miteinander verband (Ideal der spanischen Renaissance)" (1968: 41).¹¹ Ihrerseits betont Hans Flasche Auslegung von Garcilasos Dichtung in seiner *Geschichte der spanischen Literatur* das von Krauss erwähnte Thema der Harmoniebestrebung Garcilasos,

¹¹ Dies scheint allerdings auch die These der nicht veröffentlichten und anscheinend verschollenen Dissertation von M. Ilg an der Universität Heidelberg zu sein, deren Titel lautet: *Die Verkörperung des Renaissance-Ideals in Garcilaso de la Vega als Mensch und Dichter* (1945). Im gleichen Sinne fasst Meyers *Enzyklopädisches Lexikon* (1973: IX, 155) Garcilasos Bild zusammen: "G. verkörperte das span. Renaissanceideal der Verbindung von Waffentaten und Dichtertum. [...G.] verhalf in Spanien einem maßvollen petrarkist. Stil zum Durchbruch". Siehe auch Brockhaus. *Die Enzyklopädie* (1997: VIII, 685): "Bedeutendster span. Dichter der Renaissance; seine Sonette, schwärmer. Eklogen und Elegien im Geiste der Renaissance und des Neuplatonismus stehen unter dem Einfluß der lat. und ital. Dichtung. In seinen Eklogen ahmt er Vergil, in den Sonetten Petrarca nach".

ordnet ihn aber innerhalb einer spanischen Tradition ein: "Wenn Garcilaso seine Vorgänger in der Harmonisierung übernommener verschiedenartiger Elemente bei weitem überragt, so konnte er sich auf ihre vorbereitenden Bemühungen stützen" (1982: 63). Werner Krauss' Interpretation der Gedichte von Garcilaso innerhalb des rinascimentalen Neuplatonismus als ein neues Bewusstsein findet aber keinen Widerhall bei Garcilasos literarhistorischer Analyse von Hans Ulrich Gumbrecht, der in *Eine Geschichte der spanischen Literatur* dem spanischen Dichter den Anfang des 16. Jahrhunderts in Spanien vorschreitenden fortschrittlichen Erasmismus gegenüberstellt (unter dem Topos "Rückstand Spaniens" ist die Rede von Alltags-Faszination bei den Erasmisten und von höfischem Dichtungsspiel bei Boscán und Garcilaso). Gumbrecht versteht Garcilaso als Vertreter einer höfischen Kultur in Spanien, die im Italien des frühen 16. Jahrhunderts ein "Horizont der Vergangenheit" war: "Die Involution der Hofgesellschaft war hier bis zu einem Stadium gebracht, wo sie sich nur mittels der komplexen sprachlichen Verfahren und Bewusstseinsstrukturen der angebrochenen Neuzeit erhalten konnte" (1990: 271-272).¹² Brigitte Magers Dissertation *Imitatio im Wandel. Experiment und Innovation im Werk von Garcilaso de la Vega* (2003)¹³ verzichtet auf Biographisches und Literarhistorisches bei der Betrachtung Garcilasos. Es geht ihr vielmehr um *imitatio* und *aemulatio* bzw. um intertextuelle Analyse,¹⁴ die einerseits Garcilasos ironische Position gegenüber der

¹² In diesem Zusammenhang sind Georges Günterts in der *Geschichte der spanischen Literatur* aus dem Jahre 1991 enthaltene Abhandlung zur spanischen Lyrik des *Siglo de Oro* zu erwähnen, die ausführlich Garcilasos Werk darstellt (1991: 126-133), und ebenfalls Sebastian Neumeisters in der *Spanischen Literaturgeschichte* aus dem Jahre 1997 enthaltene Abhandlung zur Lyrik im Goldenen Zeitalter, die Boscáns und Garcilasos Werk und Nachwirkung gemeinsam betrachtet (1997: 103-106).

¹³ Brigitte Magers Dissertation ist im Sommersemester 2001 an der Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn vorgelegt worden und 2003 als Buch erschienen. Abgesehen von Alfred Rüfflers 1925 an der Universität Breslau eingereichter und nicht veröffentlichter Dissertation über die Sonette Garcilasos und M. Ilgs 1945 an der Universität Heidelberg vorgelegter und verschollener Dissertation ist Brigitte Magers Buch tatsächlich die erste deutschsprachige Monographie über Garcilaso de la Vega.

¹⁴ Horst Weich verweist bei seiner Darstellung Garcilasos in *Kindlers Neues Literatur Lexikon* (1989: VI, 119) auf diesen Sachverhalt: "[Die Dichtung Garcilasos] unterstand dem Postulat von Nachahmung und Überbietung von literarischen Vorbildern (*imitatio-aemulatio*) und war daher dominant intertextuell, im Sinne

Tradition und andererseits Garcilasos Kämpfe um eine nicht erreichbare und insofern nicht darstellbare, einheitliche Identität des lyrischen Ich zeigt, bzw. um die Darstellung des Geschlechterverhältnisses, die die üblichen Rollen anders erscheinen lässt.

V

Der vorliegende Band sammelt die Vorträge des Colloquiums zu "Garcilaso de la Vegas Werk und Nachwirkung", das im Ibero-Amerikanischen Institut des Preußischen Kulturbesitzes Berlin vom 18.-20. Oktober 2001 stattfand. Diese Gedenktagung zum 500. Geburtstag des spanischen Dichters wurde als Beitrag zur Diskussion von Garcilasos Werk im deutschen Sprachraum konzipiert und ist innerhalb der oben skizzierten Rezeption des *príncipe de los poetas castellanos* zu verstehen.

Christoph Stroetzki untersucht in seinem Vortrag im Rahmen der Diskussion über Humanismus die von Garcilaso rezipierten und verwendeten Topoi des antiken Landlobes. Er zeigt ausführlich, auch im Vergleich mit anderen spanischen Autoren der Zeit, die in Garcilasos Eklogen aus dieser antiken Tradition erarbeitete Orts- bzw. Landauffassung. Ebenfalls im Kontext des Humanismus beschäftigt sich Dietrich Briesemeister mit der uns überlieferten neulateinischen Dichtung Garcilasos. Ausgehend von einer Darstellung der humanistischen Bildung des Dichters in Spanien und den von Garcilaso gepflegten Kontakten zu italienischen Humanisten der Zeit beschäftigt sich dieser Beitrag quellenbestimmend mit den drei uns bekannten neulateinischen Oden des Dichters. Im Vergleich mit Marqués de Santillanas Sonetten untersucht José Morales Saravia, im Rahmen der Streitfrage zum Petrarkismus und in Anlehnung an die für Garcilasos Werk vorgeschlagene und *canzoniere*-Theorie, die Abwesenheit eines die petrarkistischen Zyklen konstituierenden komischen Plots bei den Sonetten Garcilasos. Wolfgang Matzat geht in seinem Beitrag der Frage nach, wie Liebe und Natur (bei der tradierten Bukolik entsprechende

einer *ars combinatoria* vorgegebener Topoi, ausgerichtet, weniger auf die Lebenswirklichkeit." Garcilasos Bedeutung sei sprachgeschichtlich (die Erneuerung und die Bereicherung der volkssprachlichen spanischen Dichtung) und literaturgeschichtlich (die Etablierung eines neuen Modells im Dichtungssystem) zu betrachten.

Begriffe für Glücksbestreben) durch ein distanziertes bzw. ironisches und ästhetisierendes Verfahren in den Eklogen zur Darstellung kommen und in der Garcilasos Werk durchdringenden pessimistischen Liebesauffassung neu definiert werden, wobei der Natur-Begriff als kontingent, dem Subjekt gegenüber als befremdend resultiert. Das Problem der Ästhetisierung wieder aufnehmend geht es Friedrich Wolfzettel in seinem Beitrag um die entscheidende Neuerung Garcilasos, die er unter dem poetologischen Stellenwert der Mythologie herausarbeitet. Wolfzettel untersucht diesen Gesichtspunkt zunächst in den Sonetten und *Canciones*, dann in den Eklogen, wobei das Mythologische erst in der dritten Ekloge deutlich eine poetologische, bis dahin nicht gekannte selbstreflektierende Funktion übernimmt, die auf ein neues dichterisches Bewusstsein verweist. Auf das Thema der neuzeitlichen Subjektivitätsgestaltung eingehend, analysiert Gerhard Penzkofer in Garcilasos Werk die verschiedenen Ich-Entwürfe, die der Dichter als Rollen für seine Selbstsorge entwickelt, wobei das verborgene Subjekt des Autors durch das Hinterlassen von Spuren auf sich aufmerksam macht. So sei die neu gewonnene Sprache der Subjektivität selbst eine Maske des Subjekts. Aus kunsthistorischer Perspektive und im Zusammenhang mit der Subjekt-Darstellung befasst sich Elke Anna Werner in ihrem Beitrag mit den überlieferten Porträts Garcilasos. Ausgehend von einer eher skeptischen Auslegung des Kasseler Gemäldes hinsichtlich Garcilasos Identität werden weitere graphische Darstellungen des spanischen Dichters analysiert, die – so das Fazit – eigentlich mehr einer Rolle des von Castiglione definierten Hofmanns als den möglichen Zügen des Subjektes namens Garcilaso entsprechen. Eine Antwort auf die Frage nach dem in Spanien im Vergleich zu Italien nur anfänglichen Erfolg von Castigliones bzw. Boscáns *El Cortesano* suchend, erforscht Manfred Hinz in seinem Vortrag ausführlich die Verhaltenstraktatistik bis Gracián, um als Erklärung zu konstatieren, dass die Tradition des Ciceronianismus in Spanien nicht sehr stark vertreten war bzw. dass die Verhaltenstraktate in Spanien wegen der Erfordernisse eines großen Territorialstaates sehr auf praktische Brauchbarkeit ausgerichtet waren. Zum Thema der unmittelbaren Rezeption bzw. Kanonisierung Garcilasos untersucht Georges Güntert die Garcilaso-Kommentare von Sánchez de las Brozas (1574) und Fernando de Herrera (1580), die in ihrem Anliegen unterschiedliche Positionen gegenüber dem Renaissanceideal vertreten. Während

sich Sánchez de las Brozas – philologisch und ästhetisch orientiert – um die wahre *lectio* des zu kanonisierenden Textes bzw. um die korrekte Restitution einer nicht längst vergangenen Epoche kümmert, bemüht sich der nationalistisch und poetologisch geprägte Herrera darum, dem kommentierten Text gesellschaftlich-moralische Wertvorstellungen (*gravitas* und *honestidad*) abzugewinnen. Ebenfalls im Kontext der Nachwirkung Garcilasos analysiert Horst Weich punktuell verschiedene Überbietungsversuche Góngoras, die ein Sonett (XXIII) des spanischen Dichterfürsten betreffen und mal als misogynie Vernichtung bzw. als Unterbietung der Lust, mal als lustvolle Hommage mit neuakzentuierendem *gendering* von ihm interpretiert werden. In einem Ausblick auf García Lorca und Gil-Albert verfolgt Weich weiterhin Überbietungsversuche dieses Sonetts. Schließlich konstatiert Manfred Tietz in seinem Beitrag über Garcilasos Rezeption im Spanien des 18. Jahrhunderts die Allgegenwärtigkeit des spanischen Dichters als Modell für die Wiederherstellung des “buen gusto” nach dem “schlechten Geschmack” des Barock. Tietz untersucht Garcilasos Präsenz sowohl in programmatischen Stellungnahmen wie auch bei der lyrischen Produktion einzelner Autoren der Zeit, eine Allgegenwärtigkeit, die Garcilaso am Ende dieses Jahrhunderts mit Fray Luis de León, der einen verstärkten Erfolg innerhalb der sich durchsetzenden Aufklärung erfährt, zu teilen hatte.

Literaturverzeichnis

- Alzieu, Pierre/Jammes, Robert/Lissorgues, Yvan (Hrsg.) (1984): *Poesía erótica del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Arce Blanco de Vázquez, Margot ([1930] ²1961): *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. Río Piedras: Ediciones de la Universidad de Puerto Rico.
- Barnard, Mary E. (1987a): “Garcilaso’s Poetics of Subversion in the Orpheus Tapestry”. In: *Publication of the Modern Language Association of America* 102 (New York): S. 316-325.
- (1987b): *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and Grotesque*. Durham, North Carolina: Duke University Press.
- Beer, Rudolf (1903): *Spanische Literaturgeschichte*. 2. Bd. Leipzig: G. F. Göschen’sche Verlagshandlung.

- Bloom, Harold (1973): *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London: Oxford University Press.
- Bouterwek, Friedrich (1804): *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit*. 3. Bd. Göttingen: Johann Friedrich Röwer.
- Brinckmeier, Eduard (1844): *Abriss einer documentirten Geschichte der Spanischen Nationalliteratur, nebst einer vollständigen Quellenkunde, von den frühesten Zeiten bis zum Anfange des siebenzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Adolph Wienbrack.
- Brockhaus. *Die Enzyklopädie* (1997). Leipzig/Mannheim: F. A. Brockhaus.
- Castiglione, Baltasar ([1534] 1942): *El Cortesano* (traducción de Juan Boscán y estudio preliminar de Marcelino Menéndez y Pelayo). Madrid: Revista de Filología Española, Anejo XXV. S. Aguirre impresor.
- Cruz, Anne J. (1988): *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Darst, David H. (1979): "Garcilaso's Love for Isabel Freire: The Creation of a Myth". In: *Journal of Hispanic Philology* III (Tallahassee, Florida): S. 261-286.
- Diercks, Gustav (1881): *Die schöne Literatur der Spanier*. In: *Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge* XVI, 372. Berlin: Verlag von Carl Habel.
- Flasche, Hans (1982): *Geschichte der spanischen Literatur. Zweiter Band. Das Goldene Zeitalter: sechzehntes und siebzehntes Jahrhundert*. Bern/München: Francke Verlag.
- Franzbach, Martin (1968): *Abriss der spanischen und portugiesischen Literaturgeschichte in Tabellen*. Frankfurt am Main/Bonn: Athenäum Verlag.
- Gallego Morell, Antonio (1949): "Bibliografía de Garcilaso". In: *Revista bibliográfica y documental* 3 (Madrid): S. 53-92.
- Garcilaso de la Vega (1925): *Works. A Critical Text with a Bibliography* (hrsg. von Hayward Keniston). New York: Hispanic Society of America.
- ([1969] ³1984): *Poesías castellanas completas* (hrsg. von Elias L. Rivers). Madrid: Castalia.
- (1974): *Obras Completas con comentario* (kritische Ausgabe von Elias L. Rivers). Madrid: Castalia.
- (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.
- Graf, Eric Clifford (1994): "Forcing the Poetic Voice. Garcilaso de la Vega's Sonnet XXIX as a Deconstruction of the Idea of Harmony". In: *Modern Language Notes* 109 (Baltimore): S. 163-185.
- Goodwyn, Frank (1978): "New Light on the Historical Setting of Garcilaso's Poetry". In: *Hispanic Review* 46 (Philadelphia, Pennsylvania): S. 1-22.
- Greene, Thomas M. (1982): *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven/London: Yale University Press.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): *Eine Geschichte der spanischen Literatur*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Güntert, Georges (1991): "Siglo de Oro: Lyrik". In: Strosetzki, Christoph (Hrsg.): *Geschichte der spanischen Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 117-160.
- Hämel, Adalbert (1928): "Spanische Literatur bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts im Lichte deutscher Forschung. Ein Rückblick und Ausblick". In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* XVI (Heidelberg): S. 31-49.
- Hatzfeld, Helmut (1923): *Führer durch die Literarischen Meisterwerke der Romanen. II. Band: Meisterwerke der spanischen Literatur*. München: Verlag Max Hueber.
- (1957): "Poetas españoles de resonancia universal". In: *Hispania* XL, 3 (Appleton, Wisconsin): S. 261-269.
- Heinermann, Theodor (1923): *Geschichte der spanischen Literatur*. München: Verlag Josef Kösel & Friedrich Pustet.
- Heiple, Daniel L. (1994): *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Jünemann, Guillermo (1913): *Historia de la literatura española y antología de la misma*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Keniston, Hayward (1922): *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*. New York: Hispanic Society of America.
- Krauss, Werner (1949): "Wege der spanischen Frührenaissancelyrik". In: Krauss, Werner: *Gesammelte Aufsätze zur Literatur und Sprachwissenschaft*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, S. 113-151.
- Lapesa, Rafael ([1948, ²1968] ³1985): *La trayectoria poética de Garcilaso. Garcilaso: Estudios completos*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Mager, Brigitte (2003): *Imitatio im Wandel. Experiment und Innovation im Werk von Garcilaso de la Vega*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Meyers Enzyklopädisches Lexikon* (1973). Mannheim/Wien/Zürich: Bibliographisches Institut, Lexikon Verlag.
- Navarrete, Ignacio ([1994] 1997): *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista*. Madrid: Gredos [*Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*. The Regents of the University of California].
- Neumeister, Sebastian (1997): "Die Lyrik im Goldenen Zeitalter". In: Neuschäfer, Hans Jörg (Hrsg.): *Spanische Literaturgeschichte*. Stuttgart/Weimar: Verlag J. B. Metzler, S. 103-122.
- Pequeño Larousse ilustrado* (1989). Barcelona: Ediciones Larousse España.
- Pérez López, José Luis (2000): "La fecha de nacimiento de Garcilaso de la Vega a la luz de un nuevo documento biográfico". In: *Criticón* 78 (Toulouse): S. 45-57.
- Pfandl, Ludwig (1923): *Spanische Literaturgeschichte. Erster Band: Mittelalter und Renaissance*. Leipzig/Berlin: Verlag und Druck von B. G. Teubner.
- (1929): *Geschichte der spanischen Nationalliteratur in ihrer Blütezeit*. Freiburg im Breisgau: Herder.
- Pigman, George W. (1980): "Versions of Imitation in the Renaissance". In: *Renaissance Quarterly* XXXIII, 1 (New York): S. 1-32.
- Prieto, Antonio (1975): *Garcilaso de la Vega*. Madrid: Sociedad general española de Librería.

- (1999): *El libro de Boscán y Garcilaso*. Barcelona: Ediciones Península.
- Rivers, Elias L. (1980): *Garcilaso de la Vega. Poems. A Critical Guide*. London: Grant & Cutler and Tamesis Books.
- Schlegel, Friedrich ([1812] 1961): *Geschichte der alten und neuen Literatur*. Kritische Ausgabe, 6. Bd., hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh.
- Schmidt, Bertha (1924): *Übersicht der spanischen Literatur*. Heidelberg: Julius Groos Verlag.
- Vossler, Karl (1936): *Romanische Dichter*. Wien: Phaidon-Verlag.
- Waley, Pamela (1979): "Garcilaso, Isabel and Elena: The Growth of a Legend". In: *Bulletin of Hispanic Studies* 56 (Liverpool): S. 11-15.
- Weich, Horst (1989): "Garcilaso de la Vega". In: *Kindlers Neues Literatur Lexikon*. Bd. 6. München: Kindler, S. 118-119.

Christoph Strosetzki

Garcilaso und das antike Landlob

1. Einleitung

Wenn Martin Heidegger vom “In-sein” als einem Existential spricht und Ortega y Gasset etwa zur gleichen Zeit formuliert: “Yo soy yo y mi circunstancia”, dann erscheint der Ort, sei er real oder ideal, für das Subjekt konstitutiv. Der *locus amoenus* zeichnet die ländliche Umgebung aus, die seinetwegen gelobt wird. Sein Gegenstück ist der *locus terribilis*, der seinen Schrecken auf dem Land, aber auch in der Stadt bzw. am Hof verbreiten kann. Gibt das Land den Rahmen ab für eine vom Menschen unverdorbene Natur, dann steht es als Urzustand, als *natura naturata*, der Zivilisation mit ihren Artefakten gegenüber. Dies kann zivilisationskritisch zur Opposition zwischen natürlicher, d.h. göttlicher Ordnung einerseits und einer durch menschliche Artefakte verursachten Unordnung andererseits führen. Während letztere gern als Resultat der Herrschaft der Affekte gewertet wird, ist von ersterer eine vernunftorientierte stoische Haltung abzuleiten.

Beliebt ist die Deutung des Landes als Ort des Glücklichen “qui procul negotiis”. Hier steht das Land für das *otium* bzw. das *otium cum litteris*, dem ein *negotium* gegenübergestellt wird. Das Land ist der Freiraum, den die alltägliche Arbeit lässt. Diese Vorstellung kommt noch im Wort *vaccatio* bzw. *vaccances* zum Ausdruck. Hier geht es also nicht mehr um die Annehmlichkeit oder Ursprünglichkeit des Ortes, sondern um die Tätigkeit dessen, der sich dort aufhält. Zusammenhängend mit *otium* und *negotium* sind die Gegensätze von einerseits *vita contemplativa* und *vita activa*, andererseits Erkennen und Handeln. Bedenkt man, dass der Erkennende nach den Vorstellungen von Antike und Renaissance beim Erkennen die Wirklichkeit nicht aktiv verändert, dann lässt sich der weitere Gegensatz von Aktivität und relativer Passivität ableiten, wobei der Aktive eher den Schicksalsschlägen ausgesetzt erscheint als der, der die Natur kontemplativ, d.h. eher passiv, auf sich wirken lässt.

Die Natur kann auch als Buch der Welt gesehen werden, in dem wie in der Bibel Gottes Handschrift erkennbar wird. In diesem Zusammenhang bietet der Landaufenthalt dem *solitarius* religiös zu verstehende Vorteile, die dem *occupatus* fehlen. Er ermöglicht nämlich Buße, Gebet, Trost, Besinnung und Selbsterkenntnis, und dies nicht nur dem Eremiten. Der „*beatus ille qui procul negotiis*“ kann also auch eine religiöse Dimension haben.

Es zeigt sich also, dass mit dem Lob des Landes ein ganzes Spektrum von Implikationen verbunden ist. Im Folgenden soll gezeigt werden, welche Rolle sie vor dem antiken Hintergrund in Garcilasos Eklogen spielen. Zunächst jedoch seien einige Merkmale der Ekloge genannt.

2. Die Ekloge

Während das Landlob sich im Allgemeinen auf einen Raum bezieht, der als Alternative wie Landgut oder Sommerhaus jederzeit real zur Verfügung steht, ist der künstliche Schauplatz der Schäferliteratur entwickelt bzw. in ein Arkadien situiert, das in seiner Überhöhung nur der poetischen Fiktion zugänglich ist. Dort allerdings, wo in der bukolischen Literatur Freiheit, Sorglosigkeit und moralische Vorbildlichkeit des Schäferlebens gelobt werden, ergibt sich eine Vermischung, bei der die bukolische Fiktion durch die eingeschobene argumentative Gegenrede gegen den Hof oder die Stadt Brüche erleidet.

Drei konkrete Punkte sind es, die die Gattung der Ekloge charakterisieren: Es treten Schäfer auf, an ihrer Stelle können aber auch andere naturverbundene Gruppen wie Nymphen, Fischer, Jäger oder Holzfäller stehen. Zweitens ist der Schauplatz ein *locus amoenus*. Drittens geht der Umfang der Verse über den kleineren Hirtenlieder hinaus und ermöglicht dramatische, lyrische und romanhafte Elemente. Auch wenn sich hinter den Schäfern Ritter, adlige Damen oder Könige verbergen, stellt die Fiktion eine generelle gesellschaftliche Gleichheit her. Letztere unterscheidet die Ekloge von der französischen *pastourelle* des 12. und 13. Jahrhunderts, wo der gesellschaftliche Unterschied die Mühen des um eine Schäferin werbenden Ritters vereitelt.

Betrachtet man die Geschichte der Gattung, dann findet man immer wieder Elemente, die über die drei genannten Merkmale hinausgehen und das Land als weniger lobenswert vorführen. So sind Theo-

kritischen Hirtengedichte, in denen das Leben der Hirten realistisch gezeichnet wird, gekennzeichnet durch die Ironie des sich überlegen fühlenden Städters, der aus der Distanz auf die Primitivität und Rohheit einfacher Schichten herabblickt und die für den engen Horizont der einfachen Leute charakteristische Klatschsucht, tölpelhafte Naivität, Selbstüberschätzung, derbe Sexualität und Affektbestimmtheit entlarvt.¹

Vergil (1949: 50; auch Krautter 1983: 16) trennt deutlich das im prunkvollen Stil von Königen und Schlachten berichtende Epos vom "schlanken" Stil, den er in der sechsten Ekloge (1-8) der Hirtenwelt zubilligt. Sein Kommentator Servius (1961: 16-33; auch Krautter 1983: 20) präzisiert dies und unterscheidet die drei Hauptwerke Vergils nach Stilarten. Er schreibt der *Aeneis* den erhabenen, den *Georgica* den mittleren und den *Bucolica* den niedrigen, für den niedrigen sozialen Status der Hirten und die Einfachheit ihres Lebens angemessenen Stil zu. Bei Vergil wird nun anders als bei Theokrit die Schäferwelt idealisiert und auf einige wenige Merkmale reduziert. Sie wird zum Ort der Reflexion über Dichtung und historische Realität, der Besinnung angesichts gegenwärtigen Unheils, des Rückzugs aus der realen Welt Roms. Doch auch die ländliche Harmonie bleibt nicht ungestört. Als Ursache nennt die erste Ekloge:

römische Zwietracht, die sich in Bürgerkriegen entlud, zur Überflutung Italiens mit römischen Legionären und ausländischen Söldnern, schließlich zu den ungerechten Landenteignungen führte [...] Italische Bauern und Hirten verlassen die Heimat, ihre Stelle nehmen Fremde von draußen ein (Vergil 1949: 24-27; Binder/Effe 1989: 64-65).

Politische Unruhe ragt also in Vergils Schäferwelt hinein. Rom ist Quelle für die Bedrohung des ländlichen Friedens. Der Gegensatz zur Schäferidylle ist nicht nur "die städtische Zivilisation, sondern die aus der Bürgerkriegserfahrung resultierende Vorstellung eines Zusammenbruchs humaner Zivilisation überhaupt" (Krautter 1983: 17). Das

¹ Vgl. Binder/Effe (1989: 19). Im 2. Jahrhundert n. Chr. schreibt Longos seinen bukolischen Roman, in dem das hexametrische bukolische Idyll und der idealisierende Liebesroman zu einer neuen Synthese verbunden werden (Longus 1987). Er handelt von der immer wieder gefährdeten Liebe der beiden Hirtenkinder Daphnis und Chloe, die von ihren städtischen Eltern auf dem Land ausgesetzt und von Hirten aufgezogen wurden. Die Fürsorglichkeit von Ziege, Schaf und Hirten kontrastiert mit der Inhumanität der Eltern in der Stadt. Auch die Götter stehen auf der Seite des Landes, wie Pan, der zum Schutz von Chloe eingreift.

Goldene Zeitalter, das die vierte Ekloge verheißt, ist der Gegenentwurf zur friedlosen römischen Welt des Jahres 40 v. Chr. Sie ist dem Politiker und General Pollio gewidmet, der die Spannungen um das Erbe des ermordeten Caesar durch einen Vertrag beilegte (Vergil 1949: 39-43; Binder/Effe 1989: 80). Mit der Geburt und Kindheit eines Knaben, hofft man, werde sich die Natur verschwenderisch entfalten. Giftschlangen und Giftkraut werden verschwinden. Wilde und zahme Tiere werden friedlich miteinander leben. Wenn der Knabe erwachsen sein wird, ist Seefahrt nicht mehr erforderlich, da jegliches Land jegliche Frucht trägt.

Etwa 100 Jahre nach Vergil war es Calpurnius, der seine Hirtengedichte als Rahmen für Herrscherlob nutzte, so dass die bei Theokrit noch streng getrennten Welten des gebildeten Hofes und der einfachen Hirten wieder zusammenkommen (Calpurnius 1991). Um eine christliche Dimension bereicherte Laktanz (1844: 564-575; Lessig 1962: 13-14) die Ekloge, als er bei der Auslegung der vierten Ekloge Vergils aus dem friedlenbringenden Knaben Christus, den Messias, machte. Nahegelegt wird dies dadurch, dass die Bibel Christus als guten Hirten zeigt, der die Menschen, seine Herde, behutsam hütet.

Vergil, Calpurnius und Nemesian waren Vorbilder für italienische Nachahmungen in lateinischer Sprache, wie den zwei Eklogen Dantes, dem aus 12 Eklogen bestehenden *Carmen bucolicum* Petrarcas und Boccaccios *Carmen bucolicum* mit 16 Eklogen. J. Sannazaros *Arcadia* besteht aus 12 Prosakapiteln, an die je eine Ekloge angefügt ist. In seiner dritten Ekloge stellt Petrarca seinen eigenen künstlerischen Werdegang bis zur Dichterkrönung in Anlehnung an Ovids Darstellung der Liebe Apollos zu Daphne dar. Begleitbriefe zu den Eklogen I, II, V enthalten für die Empfänger unentbehrliche Schlüssel zur Identität der mit bukolischen Namen in die pastorale Fiktion eingeführten Personen (Krautter 1983: 101). Da die Eklogen VI und VII die avignonsche Kurie als verweltlicht, ausschweifend und korrupt kritisieren, die zwölfte Ekloge im Krieg zwischen England und Frankreich gegen das von Avignon finanziell unterstützte Frankreich Partei nimmt und die fünfte Ekloge Rom allegorisch als eine von Kaiser und Papst verlassene arme Witwe darstellt, hat man gegenüber den persönlichen Eklogen, in denen die dichterische Thematik im Mittelpunkt steht, wie bei Vergil eine Gruppe deutlich politisch geprägter Eklogen hervorzuheben (Petrarca 1965; Krautter 1983: 136-141).

Die ersten überlieferten spanischen Eklogen sind die Hirten-dramen Juan del Encinas (1978: 232-341), in denen die spätere Ideali-sierung der Schäferwelt noch fehlt. Dort, wo nach der Vorlage des Lukasevangeliums der Hirte die Weihnachts- und Passionsbotschaft verkündigt, sind sie religiös (Lessig 1962: 83). Später werden auch hier aktuelle Ereignisse in der Handlung verarbeitet und kommentiert. Aus der Einbeziehung panegyrischer Motive entwickelte sich im *Siglo de Oro* die Gewohnheit, panegyrische Gedichte bevorzugt in der Schäferpoesie zu verfassen.

3. *Locus amoenus*

Kristallisationspunkt des Landlobes ist der *locus amoenus*. Schon bei Homer ist der *locus amoenus* z.B. im Garten des Alkinoos charakterisiert durch Fruchtbarkeit (*Odyssea* 7, 122ff.) und wie z.B. im Waldstück der Kalypso durch eine besondere Schönheit (*Odyssea* 5, 63ff.; Curtius 1961: 193). In der griechischen Lyrik bei Sappho wird die Natur zum Spiegelbild der Seelenlage (Schönbeck 1962: 4). Als Naturausschnitt, der besonderen Genuss bietet, evoziert der *locus amoenus* Sensualität und Erotik. Das Auge erfreut sich am Blinken des Wassers und am Wechselspiel von Licht und Schatten. Vogelgesang und Geplätscher erweisen sich als angenehme Geräuschkulisse. Der Geruchssinn erfreut sich am Duft der Blumen, der Geschmackssinn am kühlen Wasser der Quelle, der Hautsinn am Wehen eines sanften Windes. Eben diese sinnlichen Reize des *locus amoenus* sind es, die nach Quintilian 1959 (X 3, 22-24) die Denktätigkeit beeinträchtigen und daher den Aufenthalt in der Natur für die Arbeit des Dichters abträglich erscheinen lassen, wenngleich für Horaz die Frische der Waldeinsamkeit zu poetischem Schaffen anregt und Plinius (*Epistola* I, 6) Jagdglück in der Stille des Waldes mit fruchtbarer literarischer Tätigkeit verbindet.²

Bei Horaz wird die Ideallandschaft, die Natur des Sabinertals und seines Sabinergutes (*Epistola* I, 16, 1-16), zum Sinnbild des epikureischen Lebensgefühls (Horaz 1950, II: 202-205). Die Schilderung der Natur in den Oden weckt das Gefühl der eigenen Vergänglichkeit und ruft so auf, die Gegenwart zu genießen. Die Betrachtung der vom

² Horaz (1950, I: 82-84, 150-153); vgl. Schönbeck (1962: 3, 12, 17); siehe Plinius (1968: 16-17).

Gastgeber gepflanzten Bäume führt zur Feststellung, dass alle Bäume ihren Besitzer überleben.³

Garcilaso führt Salicio vor seinem ersten Auftritt in der ersten Ekloge in einer nach dem *locus amoenus* gestalteten Landschaft ein: Die Sonne strahlt von den Höhen der Berge, “cuando Salicio, recostado/ al pie d’una alta haya, en la verdura/ por donde una agua clara con sonido/ atravesaba el fresco y verde prado”(I, 45-48).⁴ Ein *locus amoenus* ist es auch, der nach angestrengter und ermüdender Tätigkeit, und sei es nur die der Jagd, zu einer “ardiente siesta” (II, 431) auf der Wiese im Schatten eines Baums einlädt, wobei ein frischer Wind dem “agradable espiertu” (439) gut tut:

Las flores, a los ojos ofreciendo/ diversidad estraña de pintura,/ diversamente así estaban oliendo;/ y en medio aquesta fuente clara y pura,/ que como de cristal resplandecía,/ mostrando abiertamente su hondura,/ el arena, que d’oro parecía,/ de blancas pedrezuelas variada,/ por do manaba el agua, se bullía (II, 440-448).⁵

Die genannten Stellen charakterisieren Garcilasos *locus amoenus*, wie es in der antiken Tradition vorgegeben ist, als Ort der Sinnlichkeit, Fruchtbarkeit und Erotik, dem ein positives und epikureisches Lebensgefühl entspricht. Wie sich gezeigt hat, fehlen bei Garcilaso ebenso Reflexionen über die Zu- oder Abträglichkeit des *locus amoenus* für das Denken wie Lektionen über die Vergänglichkeit.

4. *Locus amoenus* als Ort der Klage

Die Funktion des *locus amoenus* ist allerdings dann eine kontrastive, wenn im schäferlichen und ländlichen Leben ein sorgloses Dasein versinnbildlicht wird, “um davon um so deutlicher das Unglück des Trauernden abheben zu können” (Garber 1974: 235). Klaus Garber hebt hervor, dass in der Antike die bukolischen Klageorte sich oft nicht von den schäferlichen Orten des Gesangs unterscheiden (Garber

³ Vgl. Horaz (1950, I). Dass Epikur selbst die Hinwendung zur Natur forderte und als einen Aspekt der von ihm vertretenen Lebensweise sah, geht aus dem von Diogenes Laertius überlieferten Gedanken hervor, nach dem der Weise das Land liebt, wie auch aus der Tatsache, dass Epikur selbst seine Schule in Athen in einer Gartenanlage einrichtete (Schönbeck 1962: 4-5).

⁴ Zitiert wird im Folgenden nach Garcilaso de la Vega (1999).

⁵ In nicht weniger glücklichem Licht erscheint die Landschaft des “felice Tajo” (III, 106), der “baña/ la más felice tierra de la España” (199-200).

1974: 239). Einen *locus amoenus* mit Quelle (III, 4) und Pinie (III, 38) gibt es in Theokrits dritter Idylle, wo die Schafe weiden, während der Hirte trauernd von der Geliebten singt (Theokrit 1952: 30, 32). In Vergils zweiter Ekloge singt Corydon seine rührende Klage unter dem schattigen Dach der Buchen (II, 3; Vergil 1949a: 29). In Vergils achter Ekloge schimmert Frühtau durchs Gras, als die Hirten mit ihrer Klage beginnen (VIII, 15; Vergil 1949a: 59). Für die Verbindung des *locus amoenus* mit der Liebesklage ist auch Petrarca ein Vorbild, der in seiner Canzone 126 die Quelle in Vacluse evoziert, an der sich die Geliebte erfrischte, und die Blumen, die Zweige und die Luft nennt, die noch an sie erinnern.⁶

Derartige Liebesklagen spielen auch bei Garcilaso eine große Rolle. In seiner ersten Ekloge klagen Salicio und Nemoroso unabhängig voneinander ihr Liebesleid. Salicio klagt darüber, dass er bei seiner geliebten Schäferin Galatea kein Gehör findet. Nemoroso verleiht melancholisch seiner Trauer über den Tod seiner geliebten Elisa Ausdruck. So beschreibt er seinen Aufenthaltsort auf dem Land im Rückblick auf die Zeit vor dem Tod seiner geliebten Elisa im Sinne des *locus amoenus* als angenehm und ideal.⁷

Bevor Albanio in der zweiten Ekloge seine Klage über die verlorene Gunst Camilas beginnt, lobt er die für einen Schäfer im Allgemeinen heilende und wohltuende Wirkung eines *locus amoenus*, der ihm allerdings keinen Trost spendet:

El dulce murmurar deste rüido,/ el mover de los árboles al viento,/ el suave olor del prado florecido/ podrían tornar d'enfermo y descontento/ cualquier pastor del mundo alegre y sano;/ yo solo en tanto bien morir me siento (II, 13-18).

⁶ Vgl. Petrarca (1996: 583-585). Vgl. auch für Spanien: Juan del Encinas dramatische Ekloge "Cristino y Febea" (1496), wo sich ein Hirt in eine Einsiedelei zurückzieht, sie aber verlässt, sobald er den Verführungskünsten der von Amor beauftragten Nympe Febea erliegt (vgl. Vossler 1940: 38).

⁷ "Corrientes aguas puras, cristalinas,/ árboles que os estáis mirando en ellas,/ verde prado de fresca sombra lleno,/ aves que aquí sembráis vuestras querellas,/ hiedra que por los árboles caminas,/ torciendo el paso por su verde seno/ yo me vi tan ajeno/ del grave mal que siento/ que de puro contento/ con vuestra soledad me recreaba,/ donde con dulce sueño reposaba,/ o con el pensamiento discurría/ por donde no hallaba/ sino memorias llenas d'alegría;" (I, 239-252).

5. *Locus terribilis*

Dass aus einem *locus amoenus* ein *locus terribilis* werden kann, wird in Garcilasos Eklogen dort nur angedeutet, wo z.B. Nemoroso am Ende seiner Klage eine Konsequenz zieht und den irdischen *locus amoenus* zugunsten eines himmlischen verlassen will:

busquemos otro llano,/ busquemos otros montes y otros ríos,/ otros valles
floridos y sombríos/ donde descanse y siempre pueda verte/ ante los ojos
míos,/ sin miedo y sobresalto de perderte? (I, 402-407).⁸

Gewöhnlich präsentiert sich der *locus terribilis* als wilde Natur mit Insel, Meeresstrand, Gebirge, Abgrund oder Felsen, wie sie in den *Bacchae* des Euripides vorkommen (Euripides 1996). Horaz stellt in der Ode "Bacchum in remotis" (c. II, 19) eine entlegene Felsenlandschaft vor, in der ihm Bacchus erschienen ist (Horaz 1950, I: 88-91). Diese nicht beherrschte und daher auch als dionysisch gekennzeichnete Landschaft wird bei Horaz zum Spiegelbild seelischer Erregung und dichterischer Inspiration.⁹ Bei Garcilaso findet sich eine typische Ausgestaltung des *locus terribilis* nicht in den Eklogen, sondern in einem Lied anlässlich seiner Verbannung auf eine Donauinsel:

Aquí estuve yo puesto,/ o por mejor decillo,/ preso y forzado y solo en
tierra ajena;/ bien pueden hacer esto/ en quien puede sufrirlo/ y en quien
él a sí mismo se condena (*Canción* III, 14-19).

Wenn er von "tierra tan ajena" (*Canción* III, 61) und "desierta arena" (*Canción* III, 62) spricht, dann bedient er sich gleich mehrerer Requisiten des *locus terribilis*.

⁸ Oder: Was Salicio ehemals als *locus amoenus* "Ves aquí un prado lleno de verdura,/ ves aquí un'espesura,/ ves aquí un agua clara" (I, 216-218) lieb und teuer war, ist nun als Ort der Erinnerung umso trauriger und unerträglicher.

⁹ Vgl. Schönbeck (1962: 12). Während allerdings das Gebirge als Klageort in Theokrits dritter Idylle oder der herausragende Fels mit Blick aufs Meer in der elften Idylle als alltägliche Orte nichts Unangenehmes haben (vgl. Theokrit 1952: 30-33, 86-91), ändert sich dies bei Vergil, wo die Landschaft schroffer wird und z.B. in der zehnten Ekloge Gallus einsam am Berghang seinen Liebeskummer klagt (X, 14f.) oder das Leid im Wald und im Gebirge leichter zu ertragen scheint (X, 52ff.; vgl. Vergil 1949: 69-70).

6. Unverdorbene Natur

Wenn auf dem Land das Leben natürlicher ist, dann erscheint es auch frei von zivilisatorischen Verfallserscheinungen. Daher werden von einer unverdorbenen schönen Natur ursprüngliche Tugend und Glück erwartet. Bei Garcilaso heißt es:

En la ribera verde y deleitosa/ del sacro Tormes, dulce y claro río,/ hay una vega grande y espaciosa,/ verde en el medio del invierno frío,/ en el otoño verde y primavera,/ verde en la fuerza del ardiente estío (II, 1041-1046).

Der Beschreibung folgt die Schlussfolgerung, die darin besteht, dass man dort eben das findet, was man erwartet:

Allí se halla lo que se desea:/ virtud, linaje, haber y todo cuanto/ bien de natura o de fortuna sea (II, 1056-1058).

Das Leben des Schäfers in der Natur ist zwar arm, aber insofern angenehm, als er nicht habgierig durch Gold und Reichtümer, sondern allein durch seine Vernunft angetrieben wird: "está en su seso"¹⁰ (II, 62).

Schon Vergil lobt die italienischen Bauern, da sie noch vom Urzustand eines Goldenen Zeitalters zeugen, wo sittlicher Verfall, Verweichlichung und Verrohung, wie zu den Zeiten des römischen Bürgerkriegs, noch nicht Eingang gefunden haben. Hier wird also das Ländliche als zu lobender Urzustand einem tadelnswerten zivilisatorischen Verfallszustand gegenübergestellt. Von Vergils das Land lobender Dichtung ist die Landlebendichtung, die Georgik, mit ihren agrarökonomischen Lehrbüchern zu unterscheiden, die Anweisungen bereithält für die Gestaltung landwirtschaftlicher Betriebe, für Auswahl und Nutzung der Felder, für Viehzucht und Ackerbau, aber auch für das angemessene Verhalten des Bauern und der Bäuerin. Wie in Vergils *Georgica* II, V. 458-540 (1949b) kann die Wirtschaftslehre mit dem Landlob geschmückt werden (Lohmeier 1981: 62).

Gerade im 16. Jahrhundert in Spanien ist das Lob des Landes als Ort ohne sittlichen Verfall geläufig. Ein frühes Zeugnis stammt von

¹⁰ Vgl. auch: "A la sombra holgando/ d'un alto pino o roble/ o d'alguna robusta y verde encina,/ el ganado contando/ de su manada pobre/ que en la verde selva s'avecina,/ plata cendrada y fina/ y oro luciente y puro/ bajo y vil le parece,/ y tanto lo aborrece/ que aun no piensa que dello está seguro,/ y como está en su seso,/ rehúye la cerviz del grave peso" (II, 51-63).

Torres Naharro. Es findet sich in dem "Introito" zu seiner 1517 erschienenen *Comedia soldatesca*. Das Land wird gelobt als ein Ort, wo man gesünder, fröhlicher, christlicher und selbstständiger lebt als am Hof.¹¹ Dieses Denkmodell fand 1539 mit *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* des Antonio de Guevara eine umfangreiche und vielschichtige Fortsetzung, wovon nicht zuletzt die zahlreichen Neuauflagen und Übersetzungen des Buches zeugen.¹² Auch Guevara stellt die freiheitliche, wirtschaftlich stabile, gesunde und tugendhafte Existenz des Landbewohners mit seinen angenehmen und sittsamen Unterhaltungsmöglichkeiten den Unannehmlichkeiten und Leidenschaften des Hoflebens gegenüber. Nicht anders preist im dritten Gespräch der *Coloquios satíricos* (1553) des Antonio de Torquemada (1994: 293-324) ein Schäfer gegenüber zwei Rittern die Vorzüge des Landlebens, das insbesondere Zeit für Freiheit und Kontemplation lasse. Für das Leben in der Natur spreche, dass nur die Natur das Vollkommene erschafft, dass das Hirtenleben das von der Natur gewollte ist und dass Abel im Gegensatz zu Kain Herden weidete. Während der Mensch in der Natur Ruhe finde, verführe das Leben in der Stadt zum Schlechten. Die Früchte der Natur seien die gesündeste Nahrung für den Menschen, die Hirten seien abgehärtet und lebten ohne Krankheit. Schließlich führe die Betrachtung des Himmels zur Betrachtung Gottes und zur Hinwendung zu ihm (Lessig 1962: 77-78). Garcilaso befindet sich also mit seiner Ausgestaltung des Topos der unverdorbenen Natur im Trend der Zeit.

7. Land zwischen Vernunft und Leidenschaft

Der *locus amoenus* zeigte sich als besonders geeignet für den Epikureer. Wie ist es daher möglich, dass auch der Stoiker den Aufenthalt auf dem Land lobt? Bei Seneca ergibt sich die Bevorzugung der meist

¹¹ "Yo, villano,/ vivo más tiempo y más sano/ y alegre todos mis días,/ y vivo como cristiano,/ por aquestas manos mías./ Vos, señores,/ vivís en muchos dolores/ y sois ricos de más penas,/ y coméis de los sudores/ de pobres manos ajenas" (Bartolomé de Torres Naharro 1990: 142-143; vgl. auch Agrait 1971: 75-76).

¹² Antonio de Guevara, edición princeps: Valladolid 1539. Weitere Auflagen im 16. und 17. Jahrhundert: Valladolid 1545; Pamplona 1579; Alcalá de Henares 1592; Barcelona 1613; Coimbra 1657; Madrid 1673; Frankfurt am Main 1644-1645, 1660; Venedig 1559, 1570; Florenz 1601; London 1548, 1575; Lyon 1542, 1543, 1591, 1605; Paris 1544, 1610; Genf 1591, 1614; Antwerpen 154? (zw. 1546 und 1558), 1550. Für eine neuere Ausgabe vgl. Antonio de Guevara (1984).

auf das Land situierten *vita privata* bzw. *vita contemplativa* als Reaktion auf die Zwangsherrschaft Neros, durch die die Selbstverständlichkeit der Teilnahme am politischen Leben verloren gegangen war. Mit dem Lob des Landlebens verbunden findet sich die äußerlich und innerlich zu verstehende *securitas* und der zentrale stoische Begriff der "tranquilitas animi" (Lohmeier 1981: 90). Das als Autonomie gekennzeichnete Glück des Landlebens definiert sich *ex negatione*, nämlich aus der Negation eines jeden der primär im städtischen und höfischen Leben hervorgerufenen störenden Affekte. Diese Affektnegation kann, wie sich später noch im Abschnitt 10 zeigen wird, so weit gehen, dass die aus der "tranquilitas animi" resultierende Passivität zur Überwindung der Kategorie der Fortuna führt und durch Geschichte und Politik bedingte schicksalhafte Verwicklungen ausgespart sind (Lohmeier 1981: 250).

In Anlehnung an Senecas *De brevitate vitae* (2,5; Seneca 1941: 49-50) spricht Petrarca wohl mit Blick auf den unordentlichen und aufgewühlten Seelenzustand des städtischen *occupatus* von der Unfähigkeit der Städter, allein zu sein (*Prohemium* 10; Petrarca 1990: 59-60). Hinzu kommt, dass zur erfüllten Einsamkeit die Beschäftigung mit Literatur gehört, zu dem die *illitterati* nach Petrarca nicht fähig sind. Schon Seneca (*Epistola* 82, 3; Seneca 1932: 176) hatte ein *otium sine litteris* als Tod auf Erden bezeichnet (Petrarca 1990: 388). Während bei Petrarca der *occupatus*, der z.B. als Advokat vor Gericht auftritt, eine Schar von Dienern hat und von kostbarem Silbergeschirr isst, zur Gruppe der sehr Reichen gehört, ist der *solitarius* den 5% zuzuordnen, die keine Analphabeten waren. In beiden Fällen werden also Lebensentwürfe einer kleinen Gruppe der Oberschicht angegeben, wobei wie schon in Senecas *De brevitate vitae* diejenigen, die als *occupati* erscheinen, in Wirklichkeit zu den faulen *otiosi* gezählt werden müssen, da sie sich durch untätigen Luxus, Genuss- und Trunksucht kennzeichnen (Petrarca 1990: 207-209). Die *occupati* werden als Religionsfrevler dargestellt, die lügen und betrügen, nicht beten noch fasten, sexuell unbeherrscht sind und unter Affekten ebenso wie unter Hyperaktivität leiden. Ihre Speisen sind anders als die einfachen und naturbelassenen auf dem Land widernatürlich verfeinert.

Das ist das Modell, das auch Garcilaso gestalten könnte. Doch bei ihm werden Landaufenthalt und Schäferwelt nicht nur von stoischer Vernunft, sondern auch von Leidenschaften beherrscht: Während bei

Albanio die Leidenschaften nicht kontrollierbar sind, ist für Salicio die Schäferwelt ein Ort der Ordnung, in dem Liebe und Leidenschaften Gleichgewicht und Grenzen finden. Camila weist Albanio ab, da sie von Leidenschaft geprägte Liebe ablehnt. Sie wirft ihm vor: “¿Tú no violaste nuestra compañía,/ quiriéndola torcer por el camino/ que de la vida honesta se desvía?” (II, 817-819). Verallgemeinernd fährt sie fort: “Aquéste es de los hombres el oficio:/ tentar el mal, y si es malo el suceso,/ pedir con humildad perdón del vicio” (823-825). Sie fordert also Affektbeherrschung, vor allem von Albanio.

Nemoroso schildert seinerseits rückblickend die Verwirrungen, Ängste und Zwänge, die leidenschaftliche Liebe bei ihm ausgelöst hat, bevor er von dem in einer entfernten Schäferwelt lebenden Weisen Severo geheilt wurde und er wieder zu einem natürlichen Zustand, zur “naturaleza” (1127), zurückfand.¹³ Nemoroso berichtet Salicio von Severo, der auch Albanio zu heilen imstande wäre, dessen Liebe ihm als etwas Krankes und Widernatürliches erscheint, das die Seele versklave:

Mas no te callaré que los amores/ con un tan eficaz remedio cura,/ cual se conviene a tristes amadores;/ en un punto remueve la tristura,/ convierte’n odio aquel amor insano,/ y restituye’l alma a su natura./ No te sabré decir, Salicio hermano,/ la orden de mi cura y la manera,/ mas sé que me partí d’ él libre y sano (II, 1089-1097).

Severo tritt in der Ekloge nicht auf, so dass unklar bleibt, ob Albanio schließlich geheilt und zur Vernunft gebracht wird. So erscheint das Schäferidyll bei Garcilaso durch Leidenschaften gefährdet, kann aber durch stoischen Einfluss gerettet werden.

8. *Beatus ille*

Das “Beatus ille qui procul negotiis” bezieht sich in der zweiten Epode des Horaz auf den Traum des Wucherers Alfius von einem glücklichen und einfachen Leben auf dem Lande ohne Kriegsdienst, Politik, glücklose Liebe oder Geldgeschäfte (Horaz 1950, I: 200-205). Unterstützt wird dieser Wunsch durch den Hinweis auf Würde und Alter

¹³ “Quedé yo entonces como quien camina/ de noche por caminos enriscados/ sin ver dónde la senda o paso inclina;/ mas, venida la luz y contemplados,/ del peligro pasado nace un miedo/ que deja los cabellos erizados;/ así estaba mirando, atento y quedo,/ aquel peligro yo que atrás dejaba,/ que nunca sin temor pensallo puedo” (II, 1113-1121).

des Ackerbaus, auf die Verrichtungen des Bauern zu unterschiedlichen Jahreszeiten, auf Muße, einfache Speisen und eine fürsorgende Ehefrau. Dass jedoch Alfius nur einer vorübergehenden Laune nachgibt und sogleich zu seinen Tagesgeschäften zurückkehrt, relativiert die Bedeutung seines Landlobs beträchtlich, bleibt aber in der Horazrezeption der Renaissance unbeachtet. Allerdings ist der Zwiespalt zwischen einer öffentlichen Existenz und einem zurückgezogenen ländlichen Privatleben bei Horaz ein Grundmotiv.¹⁴

Fast wörtlich zitiert Garcilaso Horaz, wenn er Salicio im Sinne des *beatus ille* die Vorteile des Schäferlebens weit entfernt von den erdrückenden, die Seele belastenden höfischen Verpflichtungen loben lässt:

¡Cuán bienaventurado/ aquél puede llamarse/ que con la dulce soledad
s'abrazo/ y vive descuidado/ y lejos d'empacharse/ en lo que al alma im-
pide y embaraza!/ No ve la llena plaza/ ni la soberbia puerta/ de los gran-
des señores,/ ni los aduladores/ a quien la hambre del favor despierta;/ no
le será forzoso/ rogar, fingir, temer y estar quejoso (II, 38-50).

Und als Albanio Salicio erzählt, wie sein Leben verlief, bevor er die Gunst Camilas verlor, denkt er an unbeschwerte gemeinsame Jagdszenen in herbstlicher Natur weit entfernt vom städtischen Treiben zurück, an eine "vida ociosa y blanda", wo "pasábamos el tiempo alegremente" (II, 237-238). Das traditionelle *beatus ille* ist also durchaus in Garcilasos Eklogen präsent.

9. *Otium cum litteris*

Auch der topischen Verbindung des *beatus ille* mit einem *otium cum litteris* bedient sich Garcilaso. Gleich zu Beginn der ersten Ekloge richtet sich der Erzähler an den gewöhnlich von Kriegs- und Staatsgeschäften beanspruchten Vizekönig von Neapel, dem das Werk gewidmet ist, evoziert *beatus ille* mit den Worten "agora, de cuidados enojosos/ y de negocios libre" (I, 15-16) und lädt ihn ein: "espera, que en tornando/ a ser restituído/ al ocio ya perdido" (21-23), was dadurch erreicht werden soll, dass er im Folgenden die von den durch die Feder des Erzählers festgehaltenen Taten erfährt: "luego verás ejercitar

¹⁴ Viktor Pöschl (1965: 11). In Spanien wurde das "Beatus ille" der Epode II des Horaz zunächst durch den Marqués de Santillana in seiner "Comedieta de Ponza", dann bei Cristóbal de Castillejo, Luis de León und Diego Girón übernommen (Vossler 1940: 69-71).

mi pluma" (24). In der dritten Ekloge ist es das lyrische Ich, das *otium* mit schriftstellerischer Tätigkeit verbindet, wenn es wünscht:

Apolo y las hermanas todas nueve/ me darán ocio y lengua con que hable/ lo menos de lo que'n tu ser cupiere,/ qu'esto será lo más que yo pudiere (III, 29-32).

Doch ist dies bei Garcilaso nicht mehr als ein Rückgriff auf ein geläufiges Modell. Er ist in erster Linie nicht Schriftsteller oder Universitätslehrer wie Fray Luis de León. Wenn Letzterer ein zurückgezogenes Leben als "sabio" fern von Neid, Schmeichelei, Geltungssucht und Gewinnstreben lobt, dann betrachtet er es im Gegensatz zum "mar tempestuoso" Salamancas. Er sieht sich in der Tradition der Weisen, die sich zum Studium auf das Land zurückziehen:

¡Qué descansada vida/ la del que huye del mundanal ruido/ y sigue la escondida/ senda por donde han ido/ los pocos sabios que en el mundo han sido! (León 1967, II: 742).

Die Muße zum Studium auf dem Land geht auf die meist auf dem Land befindlichen Klöster des Mittelalters zurück. Als diese Ende des 11. Jahrhunderts ihr Bildungsmonopol verloren hatten, kam eine städtisch universitäre Bildungskultur auf, die den Landaufenthalt skeptisch betrachten musste. Es wird als Petrarcas besondere Leistung betrachtet, die Villen-Kultur im späteren Mittelalter eingeleitet zu haben, indem er den Aufenthalt in einem Landhaus¹⁵ als für die Studien ideale Atmosphäre pries (Petrarca 1990: 165).

Zwar wird die Schäferwelt nicht aufgesucht, um schriftstellerisch tätig zu sein, doch bietet ihr Rahmen, wie sich gezeigt hat, die Gelegenheit, *otium cum litteris* zu thematisieren. Wie schon erwähnt, wird in der zweiten Ekloge vom in einer entfernten Schäferwelt (ab Vers 1059) lebenden Magier Severo berichtet, der kraft seiner Vernunft von Leidenschaften heilen kann, der Wissen über Steine, Gräser und Tiere hat (1075-1076), kraft seines Wortes über Naturgewalten zu herrschen scheint (1077-1085), die Geheimnisse der menschlichen Seele kennt (1089-1128), wie Orpheus die Natur mit seinem Gesang gefügig macht (1161-1168) und somit als *poeta eruditus* erscheint (1038-

¹⁵ Nur darf man nicht vergessen, dass sein Haus in Vacluse an der Quelle der Sorgue so nah bei Avignon liegt, dass er zwischen 1337-1348 weiter seinen dienstlichen Verpflichtungen beim Kardinal Colonna nachkommen konnte (vgl. Stierle 1999: 25).

1153), bevor er mit einer im Fluss Tormes gefundenen Urne in Zusammenhang gebracht wird, auf der eine Lobesrede auf die Heldenanten des Herzogs von Alba eingearbeitet ist (1154-1828).

10. Passivität und Stillstand

Wenn ein Schäfer sich an der Ordnung und Harmonie der Natur orientiert und den Verzicht auf eigenes Handeln bis zum Schlaf steigert, dann erscheint er auch vor Schicksalsschlägen geschützt, wie Salicio in der zweiten Ekloge beobachtet:

Convida a un dulce sueño/ aquel manso rüido/ del agua que la clara fuente envía,/ y las aves sin dueño,/ con canto no aprendido,/ hinchén el aire de dulce armonía./ Háceles compañía,/ a la sombra volando/ y entre varios olores/ gustando tiernas flores,/ la solícita abeja susurrando;/ los árboles, el viento/ al sueño ayudan con su movimiento (II, 64-76).¹⁶

Zusammenhängend mit *otium* und *negotium* sind die Gegensätze von *vita contemplativa* und *vita activa* einerseits, Erkennen und Handeln andererseits. Bedenkt man, dass der Vertreter der *vita contemplativa* als Erkennender nach den Vorstellungen von Antike und Renaissance die Wirklichkeit nicht aktiv verändert, dann erscheint er gegenüber dem Aktiven passiv, so dass der Aktive eher den Schicksalsschlägen ausgesetzt erscheint als der, der die Natur kontemplativ, d.h. eher passiv, auf sich wirken lässt. In der Terminologie von Plotin stellt sich die *vita contemplativa* als der *vita activa* überlegen heraus, da bei ihr der Geist von allem Körperlichen und Weltlichen und von dem Teil des Geistes, der als irrational mit dem Weltlichen verbunden ist, gereinigt wird (Plotin 1956).

¹⁶ Scheinbar ist es so, dass Salicios passives Klagen zur aktiven Veränderung in der Natur führt: "Con mi llorar las piedras enternecen/ su natural dureza y la quebrantan;/ los árboles parece que s'inclinan;/ las aves que m'escuchan, cuando cantan,/ con diferente voz se condolecen/ y mi morir cantando m'adevinan" (I, 197-202). Tatsächlich liegt auch hier wieder eine Tradition zugrunde: Als der um Eurydike klagende Orpheus auf seiner Saite spielt, erregt er die Aufmerksamkeit der Tiere, die ihm staunend zuhören und mit ihrer Anteilnahme seinen Gesang loben. In der Bukolik wird dieses Motiv übernommen, wenn sich bei Theokrit der sterbende Daphnis von der Natur verabschiedet und Schakale, Wölfe und Löwen seinen Tod bejammern (I, 113-114; Theokrit 1952: 12-15). Bei Vergil in der 5. Ekloge zeigt sich die Anteilnahme der Natur an Daphnis' Tod dadurch, dass die Tiere nicht mehr fressen, der Acker keine Früchte hervorbringt und die Disteln die Blumen verdrängen (V, 24ff., 34ff.; Vergil 1949: 46).

Hinzu kommt die Affektnegation des Landaufenthaltes, bei der die aus der “*tranquilitas animi*” resultierende Passivität zur Überwindung der Kategorie der Fortuna führt und vor Schicksalsschlägen schützt. Beispiel dafür ist der außerhalb einer Klostergemeinschaft lebende Eremit, aber auch der einen festen Tagesablauf einhaltende *solitarius* Petrarca. Anders als der Mönch hält sich der *solitarius* am Vormittag an einem *locus amoenus* auf, unternimmt Waldspaziergänge, besteigt einen Hügel und hört dem Zwitschern der Vögel zu. Seine Affektlosigkeit gegenüber irdischen Gütern und seine religiöse Grundhaltung erklären seine tiefe Seelenruhe. Anders als der *occupatus* ändert er sich nicht durch wechselnde äußere Einflüsse (Petrarca 1990: 210-214, 553). Vergleichbar ist er mit dem Bauern, der auf dem Land lebt, das schon die Vorväter bebauten. Er steht für ein ruhiges Leben, während der affektverfallen falschen Gütern nachjagende und sozialen Normen untergeordnete Höfling die Ortswechsel des Hofes seinerseits immer wieder nachvollziehen muss. Auch durch seinen Stillstand erweist sich der Landmann dem reisenden Höfling überlegen.

11. Schlaf und Tod als Stillstand

Der Schlaf ist in der zweiten Ekloge Strukturelement. Er unterbricht die Handlung der Schäfer. Albanio klagt zu Beginn sein Liebesleid angesichts einer klaren Quelle und wohlriechenden Wiese. Ruhe findet er im Schlaf. Als Salicio Albanio erkennt, fragt er ihn nach dem Grund seiner Verzweiflung. Diese erklärt Albanio mit dem Hinweis auf seine unerwiderte Liebe zu Camila. Als beide die Szene verlassen haben, tritt Camila bei der Quelle auf und legt sich zum Schlaf nieder, um den allzu leidenschaftlichen Albanio zu vergessen. Albanio nähert sich, erkennt sie und ergreift ihre Hand. Sie erwacht, erschrickt, weist Albanio endgültig zurück und ergreift die Flucht. Albanios Verzweiflung treibt ihn dazu, sich in den Bach zu stürzen. Seine Freunde Salicio und Nemoroso eilen herbei, um ihn zu retten. Er sucht nun erschöpft Ruhe im Schlaf. Auffällig ist, dass in der Schäferwelt Ordnung herrscht, wenn Albanio schläft. Wacht er, dann entsteht Raserei und Unordnung.

Als weiteres Gegenmittel zu den Irrungen und Wirren des Schicksals erscheint der Tod. Als sich Albanios Verzweiflung zum Wahn steigert, versucht er, sich das Leben zu nehmen, wird dabei aber vom

Schicksal zurückgehalten: “en querer dar, con triste muerte, al resto/ d’aquesta breve vida fin amargo,/ no siento por los hados aun dispuest- to” (II, 665-667).¹⁷ Schlaf und Tod erscheinen also als Extremformen des mit Land und Natur verbundenen Stillstands.

12. Einsamkeit

In seiner Grundlegung des Gegensatzes von *solitarius* und *occupatus* richtet sich Petrarca gegen die Aristoteliker, die den Menschen als Gemeinschaftswesen definieren, und er bindet die Erlangung der *tranquillitas animi* an das Leben in der Landeinsamkeit. Letztere sei Voraussetzung für einen angemessenen Umgang mit Gott, mit dem eigenen Ich, z.B. durch geistige Bestrebungen und im kleinen Freundeskreis (Petrarca 1990: 158). Während allerdings eine vollständige Seelenruhe nach christlicher Sicht ganz auf Gott bezogen und auf Erden nicht erreichbar ist, kann sich Petrarca in Anlehnung an die stoische Theorie der Affektbekämpfung mit einer zwar weitgehenden, aber doch relativen Zufriedenheit geben. Während Seneca den reflexiven Umgang mit dem eigenen Ich schätzte, sah die mittelalterliche Forderung nach *humilitas* darin die Gefahr des Hochmuts und der Ablenkung von transzendenten Zielen (Petrarca 1990: 160).

Zwar nicht Selbstbesinnung, aber doch Stillstand kennzeichnet die Ausgangssituation von Garcilasos dritter Ekloge, die den *locus amoenus* mit einer angenehmen, zur stillen Betrachtung einladenden Einsamkeit verbindet, in der sich auch die Vögel von der Arbeit des Fliegens erholen:

Cerca del Tajo, en soledad amena,/ de verdes sauces hay una espesura/
toda de hiedra revestida y llena,/ que por el tronco va hasta el altura/ y así
la teje arriba y encadena/ que'l sol no halla paso a la verdura;/ el agua
baña el prado con sonido,/ alegrando la vista y el oído. [...] Movióla el
sitio umbroso, el manso viento,/ el suave olor d'aquel florido suelo;/ las
aves en el fresco apartamiento/ vio descansar del trabajoso vuelo;/ secaba
entonces el terreno aliento/ el sol, subido en la mitad del cielo;/ en el
silencio sólo se 'scuchaba/ un susurro de abejas que sonaba (III, 57-64,
73-80).

¹⁷ Der enttäuschte und lebensmüde Albano klagt, dass der sich ihm verweigernde Tod zum Werkzeug des ungerechten Himmels wird: “¡Oh muerte llena de mortal tardanza,/ podré por ti llamar injusto el cielo,/ injusta su medida y su balanza!” (II, 871-873).

Auf der anderen Seite scheint in Garcilasos Schäferwelt die Abwesenheit anderer vor allem die Anwesenheit des geliebten Wesens zu unterstreichen. Eine solche nur relative Einsamkeit und Schönheit der Natur waren für Salicio solange angenehm und wünschenswert, wie sie die Präsenz Galateas hervorhoben:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,/ por ti la esquividad y apartamien-
to/ del solitario monte, m'gradaba:/ por ti la verde hierba, el fresco vien-
to,/ el blanco lirio y colorada rosa/ y dulce primavera deseaba (*Egloga I*,
99-104).

Die durch den Tod Elisass bedingte Einsamkeit empfindet Nemorosus in erster Linie nicht als Freiheit von Fremdbestimmung und Chance zur Selbstbesinnung, sondern als unverdiente Strafe höherer Mächte. In der Gesellschaft Elisass, meint er, hätte er keinen Grund zum Klagen.¹⁸ Wenn schon im ersten Beleg Garcilasos Schäferidylle ohne Ansprüche der Reflexion auskam, dann wird hier die Einsamkeit definiert als Zusammensein zweier Liebender in der Natur unter Ausschluss der übrigen Welt.¹⁹ Eine religiöse Dimension, die Karl Vossler häufig mit der Einsamkeit verknüpft sieht, ist hier nicht zu erkennen.

13. Einsamkeit als religiöse Einkehr

Allerdings warnt Vossler davor, Weltflucht, Sammlung, Selbstbesinnung, Alleinsein mit Gott in einer Einsamkeit, wie Moses, Elias, Johannes der Täufer und Mohammed zur Vorbereitung auf geistige Großtaten oder auf den Tod sie aufgesucht haben, zu verwechseln mit der Stille des Landlebens, an der ermüdete Großstädter wie Cicero, Vergil und Horaz sich erfreuten, die keine "strenge Art von Einsamkeit, sondern eher eine zur Behaglichkeit abgedämpfte Geselligkeit" (Vossler 1940: 25) war. Er unterscheidet daher die mystische und asketische von der weltlichen Art des Alleinseins, hebt aber hervor, dass mit dem beginnenden Humanismus und der neuplatonischen

¹⁸ "El cielo en mis dolores/ cargó la mano tanto/ que a sempiterno llanto/ y a triste soledad me ha condenado" (I, 288-291).

¹⁹ Überhaupt sieht Vossler (1940: 87) in der Hirtendichtung Sehnsucht und Einsamkeit zum Gesellschaftsspiel pervertiert: "Immer steht hinter einem Erlensbusch oder Weidenstamm eine lauschende Nymphe, oder ein Hirte kommt hinzu, wo nicht gar eine vielköpfige Gesellschaft den Trostlosen unterbricht und sich nach den Einzelheiten seines Schmerzes erkundigt."

religiösen Vergeistigung sinnlicher Liebe Mischformen auftreten.²⁰ So wird Amadís, der auf der Peña Pobre zum Einsiedler wird und ein religiös erscheinendes Büsserleben führt, weil seine Geliebte, die Prinzessin Oriana, ihm zürnt, zur romanhaften Ausgestaltung des aus dem Minnesang bekannten büßenden Dieners einer Dame.

Eine deutlich religiöse Komponente dagegen erhält die Einsamkeit bei Fray Luis de León, der folgenden Zehnzeiler an die Wand des Gefängnisses schrieb, in dem er fünf Jahre von der Inquisition eingesperrt war:

Aquí la envidia y mentira/ me tuvieron encerrado./ Dichoso el humilde estado/ del sabio que se retira/ de aqueste mundo malvado,/ y con pobre mesa y casa,/ en el campo deleitoso,/ con sólo Dios se compasa,/ y a solas su vida pasa/ ni envidiado ni envidioso.²¹

Die Einsamkeit ermöglicht die ungestörte Betrachtung des Himmels und der Sterne, die zum Gedanken an das Göttliche führt und bei Petrarca wie bereits in antiker und mittelalterlicher Tradition zum kontemplativen Leben gehört (Petrarca 1990: 242). Beim Aufblick zum Himmel wird die Abkehr von der Welt zur Betrachtung des Buches der Natur als Schöpfung, die auf ihren Schöpfer hindeutet. Als Beispiel sei erneut Fray Luis de León angeführt. Seine an Don Oloarte gerichtete Ode VIII, "Noche serena" (1570-1572?),²² verdeutlicht dies:

Cuando contemplo el cielo/ de innumerables luces adornado,/ y miro hacia el suelo/ de noche rodeado,/ en sueño y en olvido sepultado: [...] "Morada de grandeza,/ templo de claridad y hermosura,/ mi alma que a tu alteza/ nació ¿qué desventura/ La tiene en esta cárcel, baja, oscura?"

Hat die Einsamkeit in Garcilasos Eklogen eine vergleichbar religiöse Komponente? Die Verbindung zwischen Menschen und gött-

²⁰ "Berührungen, Ähnlichkeiten, Mischungen, Konflikte und Ausgleiche zwischen Minne und christlichem Spiritualismus, Minne und Mystik, Frauenverehrung und Heiligenkult, Minne und Caritas, Minne und Eros, Minne und Scholastik, Frauenminne, Gottesminne und Marienminne" (Vossler 1940: 26).

²¹ Siehe "Décima al salir de la cárcel", in: León (1967, II: 793-794), vgl. auch Vossler (1940: 170). Wenn Petrarca Christus als den Freund der "vita solitaria" sieht, dann kann er sich auf mittelalterliche Exempla-Sammlungen berufen, die zur Legitimation der mönchischen Lebensweise die eher seltenen Stellen der Evangelien sammelten, in denen Christus nicht in der Stadt auftritt, sondern als "solus" bezeichnet wird (Petrarca 1990: 150f.).

²² Siehe León (1967, II: 758-759); vgl. auch Vossler (1940: 174).

lichen Wesen scheint jedenfalls in Garcilasos Schäferwelt eng zu sein. So bittet die von Albanio bedrängte Camila zunächst Diana, dann die Nymphen des Waldes, ihr bei ihrem Befreiungsversuch zu helfen (II, 802, 805-806).²³ In seiner Verzweiflung ruft auch Albanio die Götter an, die er für Beschützer der Liebenden hält, und bittet sie um Hilfe:

¡O dioses, si allá juntos de consuno,/ de los amantes el cuidado os toca;/
o tú solo, si toca a solo uno!./ recibid las palabras que la boca/ echa con
la doliente ánima fuera (II, 602-606).

Allerdings ruft Albanio nicht nur die Götter der Antike an. Im Zustand höchster Erregung bezieht er sich in Ausrufen auf den einen Gott, um sich über sein Schicksal zu beklagen: “¡Válasme Dios!” (II, 917); “¡Oh santo Dios!” (II, 923); “¡Oh Dios!” (II, 984). Ob dies auf die Anwendung einer gebräuchlichen Redewendung zurückzuführen ist oder als für den antiken Kontext anachronistisches Stoßgebet zu einem christlichen Gott eine kunstvolle Steigerung darstellt, ist kaum zu entscheiden.

Nemoroso erinnert sich an die glücklichen Zeiten in der Gesellschaft seiner geliebten Elisa, klagt über die Flüchtigkeit des Lebens und richtet sich mit dem Ausruf “¡O miserable hado!” (I, 259) zwar nicht an die Götter, aber an sein von ihm personifiziertes elendes Schicksal.²⁴ Immer wieder evoziert Nemoroso klagend den Verlust Elisas: “Aquesto todo agora ya s’encierra,/ por desventura mía,/ en la oscura, desierta y dura tierra” (I, 279-281). Immer wieder beklagen

²³ Bekanntlich ist die Göttin Diana nicht nur Göttin der Jagd, sondern auch Schützerin des weiblichen Lebens. Wenn Nemoroso sich daher in seinem Schmerz über die verlorene Elisa an Diana wendet, dann wirft er ihr vor, die Bitten seiner Geliebten in ihrer Todesstunde nicht gehört zu haben, weil sie ihre Aufmerksamkeit weniger wichtigen Dingen widmete. Seine Klage wird zur Anklage: “y tú, rústica diosa, ¿dónde estabas?/ ¿Íbate tanto en perseguir las fieras?/ ¿Íbate tanto en un pastor dormido? [...] ¡Y tú, ingrata, riendo/ dejas morir mi bien ante mis ojos!” (I, 379-381, 392-393).

²⁴ Den Tod vergleicht Nemoroso mit einem Bauern, der die jungen Vögel aus einem Nest raubt: “ella [la muerte] en mi corazón metió la mano/ y d’allí me llevó mi dulce prenda,/ que aquél era su nido y su morada./ ¿Ay, muerte arrebatada,/ por ti m’estoy quejando/ al cielo y enojado/ con importuno llanto al mundo todo” (I, 341-347). Hier wird die Klage vor aller Welt zur Anklage und Auseinandersetzung mit der Grausamkeit des Schicksals.

sich die Schäfer und rufen anklagend ihr Schicksal an.²⁵ Sicherlich kann man ein solches Hadern mit dem Schicksal oder das Anrufen und Anklagen der Götter nicht als religiöse Komponente des Schäferidylls sehen, sondern eher schon als säkularisierte Schrumpfform oder rhetorische Reminiszenz einer religiösen Dimension.

14. Zusammenfassung

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass Garcilaso aus dem Spektrum des Landlobs auswählt. Am wenigsten ausgeprägt sind philosophische und religiöse Komponenten, wie Erörterungen über die Zu- oder Abträglichkeit des *locus amoenus* für das Denken oder Reflexion über die Vergänglichkeit. Die Einsamkeit dient weniger der Selbstbesinnung, aber doch der stillen Betrachtung, wobei auch nur die Einsamkeit in Anwesenheit der Geliebten erstrebenswert ist. Die oft angedeutete Verbindung zwischen Menschen und göttlichen Wesen in Garcilasos Schäferwelt kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Hadern der Schäfer mit dem Schicksal oder ihr Anrufen und Anklagen der Götter nicht in der Tradition der religiösen Sammlung und Meditation des Eremiten steht.

Insgesamt aber lässt sich festhalten, dass die meisten Erscheinungsformen des antiken Landlobs in Garcilasos Eklogen präsent sind. Das gilt für den *locus amoenus* als Ort epikureischer Sinnlichkeit, Fruchtbarkeit und Erotik, für die Verbindung des *locus amoenus* mit der Liebesklage, für das Land als Ort natürlichen Lebens ohne zivilisatorische Verfallserscheinungen und mit Glück, Tugend und unverdorben schöner Natur, und als Ort, wo man arm, aber angenehm und ohne Gold und Reichtümer und dem mit ihnen verbundenen Affekt der Habgier lebt. Die Abweichung von der Tradition des stoisch geprägten Landlebens ergibt sich aus der Schäferwelt, wo die mit Freud und Leid der Liebe verbundenen Affekte üblich sind. Dennoch stellt Garcilaso dem von unkontrollierten Leidenschaften geprägten Albanio die vernunftorientierten Schäfer Salicio und Severo gegen-

²⁵ So oft Albanio über den Verlust der Gunst Camilas nachdenkt, schreibt er die Schuld einem grausamen, ihm übelgesonnenen Schicksal zu, das er "mi hado" (II, 315), "mi dura suerte" (326) oder "mi cruda suerte" (533) nennt und dem er sich machtlos ausgeliefert sieht.

über. Der Zustand der Leidenschaftlichkeit wird dabei als unnatürlich und der der Vernunftorientiertheit als natürlich gesehen.

Das Lob des Landlebens als Freiheit von beruflichen Verpflichtungen übernimmt Garcilaso von Horaz fast wörtlich. Der Aktivität und der Affektorientiertheit stellt Garcilaso nicht nur ein *otium cum litteris* entgegen, sondern auch völlige Passivität und Stillstand, wie sie sich beim vor Schicksalsschlägen geschützten Schlafenden zeigen, dessen fehlende Aktivität Ordnung und Harmonie der Natur nicht stören kann.

Jeder Schäfer Garcilasos könnte also Ortega y Gasset's eingangs zitierter These zustimmen und bestätigen, dass sich seine Identität wesentlich aus der seit der Antike traditionell lobenden Gestaltung ländlicher Umgebung ergibt.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Boccaccio, Giovanni (1994): *Tutte le opere de Giovanni Boccaccio*, Bd. V (hrsg. von Vittore Branca). Mailand: Mondadori, S. 691-1085.
- Calpurnius (1991): *Eclogae* (hrsg. von Jacqueline Amat). Paris: Les Belles Lettres.
- Dante, Alighieri (1980): *Le Ecloghe* (hrsg. von Giorgio Brugnoli und Riccardo Scarcia). Mailand/Neapel: Ricciardi.
- Encina, Juan del (1978): *Obras Completas. Arte de poesía castellana, poemas religiosos y bucólicas*, Bd. I (hrsg. von Ana M. Rambaldo). Madrid: Espasa-Calpe.
- Euripides (1996): *Bacchae* (Ed. Seaford, Richard). Warminster: Aris & Phillips.
- Garcilaso de la Vega (²¹1999): *Poesía castellana completa* (hrsg. von Antonio Prieto). Madrid: Biblioteca Nueva.
- Guevara, Antonio de (1984): *Menosprecio de corte y alabanza de aldea. Arte de Marear* (Ed. Asunción Rallo Gruss). Madrid: Cátedra.
- Homer (1954): *Homeri Opera*, Bd. III (hrsg. von Thomas William Allen). Oxford: Clarendon.
- Horaz (1950): *Œuvres complètes*, Bde. I-II (hrsg. von François Richard). Paris: Garnier.
- Laktanz, Lucius C. F. (1844): "Divinae Institutiones. 7. Buch". In: Migne, Jacques Paul: *Patrologia Latina* VI. Paris: J.-P.-Editores.
- León, Fray Luis de (⁴1967): *Obras completas castellanas*, Bd. II (hrsg. von Félix García). Madrid: Biblioteca de autores cristianos.
- Longus (1987): *Pastorales* (Ed. Vieillefond, Jean-René). Paris: Les Belles Lettres.

- Nemesianus (1966): *Calpurnii et Nemesiani Bucolica* (hrsg. von Cesare Giarratano). Turin: Paravia.
- Ovid (1958): *Metamorphosen I* (hrsg. von Hermann Breitenbach). Zürich: Artemis, S. 452-565.
- Petrarca, Francesco (1965): *Opera omnia*, Bd. III. New Jersey: Gregg.
- (1990): *De vita solitaria: Prohemium* (hrsg. von Karl A. E. Enenkel). Leiden: Brill.
- (1996): *Canzoniere* (hrsg. von Marco Santagata). Mailand: Mondadori.
- Plinius (1968): *Gaius Plinius Caecilius Secundus. Epistularum Libri Decem* (hrsg. von Helmut Kasten). München: Heimeran.
- Plotin (1956): *Ausgewählte Einzelschriften* (hrsg. von Richard Harder). Hamburg: Meiner.
- Quintilian (1959): *Institutio oratoria*, Bd. IV (hrsg. von Harold E. Butler). London: Heinemann (Loeb classical library).
- Sannazaro, Iacobo (1961): *Opere volgari* (hrsg. von Alfredo Mauro). Bari: Laterza, S. 1-132.
- Sappho (1950): *Carmina* (hrsg. von Max Treu). München: Heimeran.
- Seneca (1932): *Epistolae morales ad Lucilium* (hrsg. von François Richard und Pierre Richard). Paris: Garnier.
- (1941): *Dialogues: De brevitae vitae*, Bd. II (hrsg. von Abel Bourgery). Paris: Les Belles Lettres.
- Servius (1961): "Appendix Serviana ceteros praeter Servium et Scholia Bernensia Vergilii commentatores continens". In: Hagen, Hermann (Hrsg.): *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*. Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1902. Hildesheim: Olms.
- Theokrit (1952): *Idylls*, Bd. I (hrsg. von Andrew Sydenham Farrar Gow). Cambridge: University Press Cambridge, S. 4-237.
- Torquemada, Antonio de (1994): *Obras Completas*, Bd. I (hrsg. von Linda Rodríguez Cacho). Madrid: Biblioteca Castro.
- Torres Naharro, Bartolomé de (1990): *Comedias* (hrsg. von Dean W. McPheeters). Madrid: Clásicos Castalia.
- Vergil (1949a): *Bucolica* (hrsg. von Eugène de Saint-Denis). Paris: Les Belles Lettres.
- (1949b): *P. Vergili Maronis. Opera* (hrsg. von Frederik A. Hitzel). Oxford: Clarendon Press.

Sekundärliteratur

- Agrait, Gustavo (1971): *Beatus ille en la poesía lírica del siglo de oro*. Puerto Rico: Ed. Universitaria, Universidad de Puerto Rico.
- Binder, Gerhard/Effe, Bernd (1989): *Die antike Bukolik. Eine Einführung*. München/Zürich: Artemis.
- Curtius, Ernst Robert (³1961): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern/München: Francke.

- Garber, Klaus (1974): *Der locus amoenus und der locus terribilis*. Köln/Wien: Böhlau.
- Krautter, Konrad (1983): *Die Renaissance der Bukolik in der lateinischen Literatur des XIV. Jahrhunderts: von Dante bis Petrarca*. München: Fink.
- Lessig, Doris (1962): *Ursprung und Entwicklung der spanischen Ekloge bis 1650*. Genf/Paris: Droz.
- Lohmeier, Anke-Marie (1981): *Beatus ille. Studien zum "Lob des Landlebens" in der Literatur des absolutistischen Zeitalters*. Tübingen: Niemeyer.
- Pöschl, Viktor (1965): "Horaz und die Politik". In: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften*. 4. Abhandlung. Heidelberg: Winter.
- Schönbeck, Gerhard (1962): *Der locus amoenus von Homer bis Horaz*. Heidelberg: Univ. Dissertation.
- Stierle, Karlheinz (1999): "Petrarca. Fragmente eines Selbstentwurfs". In: Petrarca, Francesco: *Canzoniere*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 7-80.
- Vossler, Karl (1940): *Poesie der Einsamkeit in Spanien*. München: Beck.

Dietrich Briesemeister

Garcilasos neulateinische Dichtung

“Eine erwähnenswerte lateinische Dichtung spanischer Autoren gibt es im Siglo de oro nicht”, befand Harald Weinrich.¹ Heute erscheint dieses Urteil in einem anderen Licht, nachdem 1995 das von Juan Francisco Alcina zusammengestellte, reichhaltige *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España* erschienen ist und zumindest für das 16. Jahrhundert sowohl Textausgaben als auch Einzeluntersuchungen in größerer Zahl zur Verfügung stehen. Die neuere europäische Literaturgeschichtsschreibung blendet in ihrer nationalsprachlichen Betrachtungsweise nach wie vor nicht nur die umfangreiche lateinische Dichtungsüberlieferung aus, sondern zudem im Falle Spaniens die aller anderen nichtkastilischen Literaturen im Staatsgebiet. Das Bild vom kulturellen und literarischen Leben zwischen Humanismus, Renaissance und Barock wie auch das Verständnis für die Entwicklung der Dichtung im so genannten *Siglo de Oro* werden in dieser Sicht beträchtlich eingeschränkt, selbst wenn die Spuren klassischer Einflüsse in Sprache, Stil, Rhetorik, Formen und Gattungen, das Nachleben antiker mythologischer Stoffe und Motive, die Übersetzungen griechischer und lateinischer Werke sowie die gelehrten philologischen Leistungen im Spanien jener Zeit durchaus Beachtung fanden, wie nicht zuletzt die Fülle einschlägiger Untersuchungen zu Garcilasos Dichtung belegt. Dennoch fehlt selbst in der neuesten, umfangreichen Untersuchung von Heiple (1994: 342-345) *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance* die angemessene Berücksichtigung des Zusammenhangs der poetischen Hervorbringungen in der Volkssprache und auf Lateinisch. Diese stehen mit- und nebeneinander in einer je nach Zeit und Land mehr oder weniger gespannten Wechselbeziehung, stets unter dem Anspruch der *aemulatio* und *imitatio*. Literatur und Buchproduktion bleiben in den europäischen Ländern, auch in Spanien, bis weit in die Neuzeit hinein zwei-

¹ Weinrich (1985: 155); vgl. dagegen Überblick und Bibliographie bei Alcina (1993: 3-27; 1999: 729-746).

sprachig. Zur Schulausbildung vieler spanischer Dichter gehörte jahrhundertlang die Lektüre lateinischer Musterautoren ebenso selbstverständlich wie das Abfassen von lateinischen Gedichten. Vorbild und Einfluss des Lateinischen prägten daher entscheidend die Entwicklung der dichterischen Sprache und Praxis in Spanien.

Garcilaso empfing seine ersten Bildungseindrücke in einer Zeit der von den katholischen Königen gegen Ende des 15. Jahrhunderts ins Werk gesetzten Bildungsreform, für die Antonio de Nebrija weniger als Verfasser der ersten Grammatik der kastilischen Sprache (1492), sondern mit seinen *Institutiones Latinae* (zuerst 1481) als Erneuerer der Latinität in Spanien steht. Selbstbewusst verkündet Nebrija (1492: f.ai, Spalte a): „Latini sermonis officinam primus aperui“. Als Vorbild für die in Spanien zu erneuernde christliche lateinische Dichtung kommentiert Nebrija das *Carmen paschale* des Sedulius, die religiösen Epen und Hymnen des Hispanorömers Prudentius sowie die liturgischen Hymnen (*Aurea hymnorum recognitio*), verfasst aber auch eine Reihe lateinischer Gelegenheitsgedichte.²

Nebrijas Bemühungen um die Erneuerung des lateinischen Grammatik- und Rhetorikunterrichts wurden unterstützt durch italienische Wanderhumanisten wie Lucius Marineus Siculus, einen Sizilianer, der seit 1484 Hofkaplan, Prinzenerzieher, Lehrer an der Universität Salamanca und königlicher Chronist war (seine *Epistolae familiares* erschienen zusammen mit fünf *Orationes* und lateinischen Gedichten 1514 in Valladolid; siehe Rummel 1997: 701-722; Gómez Moreno 1994), Lucius Flaminus (*Carmina*, Salamanca 1500) sowie vor allem Petrus Martyr Anglerius, den Lehrer Garcilasos, dessen *Poemata* 1520 in Valencia zum Druck gelangten. Es ist außerdem bemerkenswert, dass fast gleichzeitig mit der *Comedia de Calixto y Melibea* um die Jahrhundertwende auch mehrere lateinische Humanistenkomödien herauskamen: die *Comedia Philodoxeos* von Leone Battista Alberti (Salamanca 1501), die *Galathea et Zaphira* des Zyprioten Hercules Florus (Barcelona 1502), die (verlorene) *Ephigenia* eines Anonymus, *Poliodorus* von Juan de Vallata und Juan Maldonados *Hispaniola* (Burgos 1535).

Eine wichtige Vorstufe für den Aufschwung der neulateinischen Dichtung bildet der in Spanien seit der zweiten Hälfte des 15. Jahr-

² Alcina (1995: n° 305); Pascual Barea (1989: 384-387; 1999: 113-119).

hundreds ausgetragene Sprachenwettstreit, die *contentio de primatu linguarum*, mit dem Versuch, durch den Nachweis der engen Verwandtschaft des Kastilischen mit der "heiligen Sprache" Latein das *romance vulgar* kulturell zu adeln und zur politischen Geltung in der Nachfolge des Lateins als Sprache des Imperium Romanum zu legitimieren. Daneben stehen beredte Klagen über den Tiefstand und Verfall lateinischer Sprachkultur und der *litterae humaniores* im Land (Bahner 1956: 36; Chinchilla 1996: 379-393; Carrera de la Red 1988). Der Geltungsanspruch des Kastilischen kommt in einer Anekdote zum Ausdruck, in der Garcilasos Vater als Botschafter der katholischen Könige beim Heiligen Stuhl die entscheidende Rolle spielt. Im Rededuell mit den französischen, portugiesischen und italienischen diplomatischen Vertretern vor dem Borja-Papst Alexander VI., einem Spanier, errang er den Preis für eine Ansprache, die rhetorisch und lautlich den Nachweis erbrachte, dass das Kastilische unter den romanischen Volkssprachen die größtmögliche Übereinstimmung mit dem Lateinischen bewahrt habe, mit der Sprache Roms geradezu deckungsgleich oder "konform" geblieben sei. Solche philologisch-solözistischen Sprachspiele mit Mischkompositionen, deren abstruse Texte man mit Mühe und Not gleichzeitig lateinisch und kastilisch lesen kann, wurden bis in das 17. Jahrhundert hinein betrieben, in Poetiken der Zeit eigens abgehandelt und in spanischen Grammatiken mit Musterbeispielen verbreitet.³ Die Latinisierungsbestrebungen in der spanischen Dichtungssprache lösten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts eine heftige Polemik aus. Latinismen und Neologismen, die meist nur kurze Zeit Bestand hatten, komplizierter Satzbau nach dem Muster der lateinischen Grammatik und der Einsatz rhetorischer Stilmittel sollten neben stofflichen Anleihen aus der klassischen Literatur einen neuen poetischen Kunstanspruch unter Berufung auf die nahe "Verwandtschaft" zwischen lateinischer und kastilischer Sprache begründen. Juan de Menas Werk gewinnt durch den Kommentar des berühmten Philologen Hernán Núñez – *el Comendador Griego* – wie später Garcilaso de la Vega durch die *anotaciones* des Fernando de Herrera und Francisco Sánchez de las Brozas kanonischen Rang. Doch Juan de Valdés (1964: 163-164) zeigt im *Diálogo*

³ Briesemeister (1986); für ähnliche Versuche in Portugal vgl. Briesemeister (1998: 29-40, insbes. 31-35).

de la lengua kein Verständnis mehr für Menas Sprache und Stil: “es-crivió tan escuro, que no es entendido, y puso ciertos vocablos [...] que por muy latinos no se dexan entender de todos [...] lo qual a mi ver es más scrivir mal latin que buen castellano”.

Die heute noch bekannten, in Italien entstandenen lateinischen Dichtungen des “Príncipe de los poetas castellanos”, wie Garcilaso von Francisco de Medina im Vorspann zu Herreras Ausgabe von dessen Werken (1589) genannt wird, bieten eine zu schmale Textgrundlage, um ihm auch als neulateinischem Dichter einen vergleichsweise hohen Rang zusprechen zu können. Doch sind die drei erhaltenen und ihm mit Sicherheit zuzuschreibenden Gedichte mehr als nur ungelenke Stilübungen und gezwungene Versdrehselei eines Anfängers. Wie Joachim Du Bellay in Rom, so begann Garcilaso in Neapel im Kreis italienischer neulateinischer Dichter selbst lateinische Verse in schwierigen Metren zu schreiben. Wahrscheinlich hat er dort mehr lateinische Gedichte verfasst, die im *commercium litterarum* unter Freunden nur in handschriftlicher Form – etwa in Briefen – mitgeteilt wurden, jedoch nach seinem frühen Tod weder gesammelt wurden noch zum Druck gelangten. Immerhin erschienen spanische Ausgaben von Garcilasos Lyrik in Rom und Venedig bereits 1547 und 1553. Bis zur kritischen Ausgabe von Hayward Keniston (1925) enthalten alle früheren Drucke lediglich die spanischen Gedichte. Die Editions-geschichte des dichterischen Werks stellt sich insgesamt verwickelt dar, und auch die verstreute handschriftliche Überlieferung der lateinischen Verse ist zum Teil verderbt. Pietro Kardinal Bembo erwähnt in einem Brief, er habe mehrere Oden Garcilasos, darunter eine ihm persönlich gewidmete, gelesen.⁴ Die italienischen Freunde schätzten Garcilaso de la Vega zweifellos weniger als spanischen denn als neulateinischen Dichter. Ob ihr Lob konventionelle Schmeichelei aus dem Kreis jener ist, die dem Charme (*garbo*) eines das Lebensideal “*armas y letras*” in vollendeter Weise verkörpernden *cortegiano* erlagen, oder

⁴ Zitiert bei Lumsden-Kouvel (1974: 312, Anm. 4); Bembo (1992, n° 1707: 607-608); ferner das überschwängliche Lob Bembos im Brief an Garcilaso (Bembo 1992, n° 1711: 612-614). Der Humanist und Dichter schreibt, “ut non solum Hispanos tuos omneis, qui se Apollini Musisque dediderunt, longe numeris superes et praecurras tuis, sed Italis etiam hominibus stimulum addas, quo magis magisque se excitent, si modo volent in hoc abs te certamine atque his in studiis ipsi quoque non praeteriri” (613) (vgl. López Grigera 1988: 291-310).

ob klassisch geschultes ästhetisches Empfinden und philologisch-kritischer Sachverstand dabei mitspielten, lässt sich schwerlich klären. Zu den Freunden zählen jedenfalls bedeutende humanistisch gebildete Persönlichkeiten in Neapel. Garcilaso widmete Antonio Telesio (1482-1534), Professor der alten Sprachen und Horazkommentator, der lateinische Gedichte und eine Tragödie, *Imber aureus* (1529), verfasste, eine Ode (Beck 2000). Im Hause von Scipione Capece,⁵ einem Gelehrten, der wegen seiner Neigungen zur verinnerlichten Frömmigkeitsbewegung um Juan de Valdés und Fra Bernardino Ochino von der Inquisition verdächtigt und vom spanischen Vizekönig observiert wurde, kamen die Mitglieder der Accademia Pontaniana, in der auch Garcilaso eine spirituell anregende und freundschaftliche Aufnahme fand, nach Jacopo Sannazzaros Tod (1530) zusammen. Capece, der als *poeta doctus* mit einem religiösen Epos über Johannes den Täufer (*De vate maximo*, Neapel 1533,² 1535) hervorgetreten war, widmete dem spanischen Gast seine Ausgabe der *Interpretationes vergilianae* von Tiberius Claudius Donatus (1535), zu der ihn Garcilaso ausdrücklich ermutigt hatte. Die Ode an Telesio (Thylesius) beschwört in sehr persönlichem Ton Garcilasos Gefühlslage als „musarum alumnus“ im Kreis um Campece nach der „Verbannung“ und fern der Heimat. Garcilaso spielt (Vers 37) auf die wenige Jahre zuvor in Nürnberg (1530) gedruckte Tragödie *Imber aureus* an, die das Schicksal der von Zeus im Gefängnis geschwängerten Danae und ihres Sohnes Perseus darstellt. Garcilaso erwähnt ferner als väterlichen Freund den Kardinal Girolamo Seripando (1493-1563), mit dem in der Gesprächsrunde auch freimütig moral-philosophische und theologische Fragen erörtert wurden (Cestaro 1997). An dem Treffen in Capeces Haus nahm außer Placido di Sangro (Vers 60) auch Mario Galeota († 1585) teil, der zu den „luterani o spiritati“ im Kreis um den 1534 nach Neapel gekommenen Juan de Valdés gehörte (Pastore 1998: 420-423). Garcilaso war mit ihm eng befreundet. Ihm ist sein im Sommer 1535 auf der Expedition nach La Goleta entstandenes Sonett XXXV „A Mario, estando, según algunos dicen, herido en la lengua y en el brazo“ gewidmet. In der *Canción V* („Ode ad florem Gnidi“) wird Galeotas Liebe zu Violante San Severino besungen.

⁵ Parenti (1975: 425-428). Zum geistigen und politischen Umfeld in Neapel siehe Hernando Sánchez (1994).

Zu Garcilasos Freundeskreis in Neapel gehören, neben den italienischen Dichtern Luigi Tansillo und Bernardo Tasso,⁶ der spätere Bischof Antonio Minturno sowie die beiden in ihrer Geisteshaltung so verschiedenen Spanier Juan de Valdés und Juan Ginés de Sepúlveda, dem Garcilaso ebenfalls eine Ode widmete. Möglicherweise wollte er dem Hofchronisten Kaiser Karls V., der um 1535 mit der Abfassung von *De rebus gestis Caroli Quinti* beschäftigt war, die Ode für den Druck dieses Geschichtswerkes antragen.⁷ Durch Garcilasos Vermittlung erhielt Sepúlveda einen handschriftlichen Bericht über die Expedition von Luis de Avila y Zúñiga, der im Gefolge des Kaisers daran teilnahm. In Buch I beschreibt Sepúlveda den Zug nach Tunis und erwähnt sowohl die Verwundung Garcilasos bei La Goleta (1535) als auch dessen Tod in Nizza (1536).

Bei der Betrachtung von Garcilasos lateinischer Dichtung dreht es sich nicht in erster Linie um die Frage, wie deren stilistische Reinheit und metrische Qualität einzuschätzen sind. Hier sind Garcilaso nach klassischen Maßstäben unschwer Regelverstöße nachzuweisen. In seinem kurzen und bewegten Leben war die Muße zu knapp bemessen für diese strenge Übung. Wichtiger ist vielmehr die Tatsache, dass Garcilaso in die zweisprachige Dichtungspraxis und die Konventionen zwei- beziehungsweise dreisprachiger literarischer Kommunikation eingebunden bleibt.⁸ Schon in frühen Wertungen Garcilasos, etwa bei Francisco de Medina, spielt einerseits der Gedanke des Wettstreits mit den klassischen Musterautoren, sowie andererseits der Anspruch der Gleichrangigkeit oder Ebenbürtigkeit des Kastilischen mit den klassischen Sprachen eine wichtige Rolle. Garcilaso – “incomparable Escritor”, “divino Poeta” – erbringe den Beweis dafür, “que no es imposible a nuestra lengua arribar *cerca* de la cumbre, donde ya se vieron la Griega y Latina”. An anderer Stelle urteilt Medina, dass Garcilaso “en las imitaciones sigue los pasos de los más celebrados Autores Latinos y Toscanos, y trabajando alcanzallos, se esfuerza con tan *dichosa osadía*, que no pocas veces se les adelanta” (Gallardo 1968: Spalte 321).

⁶ González Miguel (1985); ferner Heiple (1994: 103-133) für Bernardo Tasso. Tansillo, Minturno und der “culto Tasso” werden im Sonett XXIV als Leitfiguren aufgerufen.

⁷ Costas Rodríguez (1993: 41-59; siehe auch 369-376). Ausgabe der *Historia de Carlos V* von Juan Ginés de Sepúlveda (1996).

⁸ Prieto (1984: 176-191), das Kapitel: “Poesía latina. Convivencia”.

Es ist bezeichnend, dass der Erzdiakon Baltasar del Río sofort nach seiner Rückkehr aus Italien ab 1531 spanisch-lateinische Dichterwettstreite in Sevilla ausrichtete.

Unter den spanischen Dichtern des 16. Jahrhunderts, die mit lateinischer Lyrik hervortraten, finden sich neben Alonso de Proaza so berühmte Autoren wie Fray Luis de León, Juan Hurtado de Mendoza, dem eine lateinische Fassung der *Coplas* von Jorge Maurique zugeschrieben wird, Vicente Espinel und Juan Mal Lara. Dieser Sevillaner schrieb bezeichnenderweise ein lateinisches und parallel dazu ein spanisches Gedicht zum gleichen Thema. Die volkssprachliche Version ist allerdings keine Übersetzung, sondern eine selbstständige Komposition, die mit der Lateinischen gleichsam wetteifert.⁹

In seinem biographischen *lienço* (Porträt) von Garcilaso de la Vega hebt der Jesuit und Salmantiner Theologieprofessor Álvaro Cienfuegos dessen ungewöhnliche Sprachbegabung hervor:

hablaba el Griego más culto y más ático, el Latín, el Toscano, el Francés, además del Español, con tanta propiedad, como si cada Idioma destes le huviesse mecido en su Cuna ... Hallóse desde sus Niñeces inspirado de las Musas en todas aquellas lenguas ... Su energía en la lengua Latina, fue erudición, y sabiduría en la Griega, su dulçura en la Italiana, y la gravedad que dio a la nuestra, hizieron famoso su nombre en toda Europa.¹⁰

Möglicherweise verleiht dieser späte biographische Lobpreis einer verbreiteten legendären Verklärung des längst in den Parnass erhobenen Dichters Ausdruck.

Es fällt auf, dass sowohl in der Ausgabe der Gedichte Garcilasos, die der Latinist und Rhetorikprofessor Francisco Sánchez de las Brozas (1577) besorgte, als auch in der 1580 folgenden Ausgabe von Fernando de Herrera zwar nur der spanische Nachlass Aufnahme fand, dass aber im jeweiligen Vorspann lateinische Lobgedichte und Elegien auf Garcilaso wiedergegeben werden. Der Brocense druckt ein Gedicht von Juan Cristóbal Calvete de Estrella sowie zwei *Poemata* von Florentius Romanus (Giovanni Domenico Florencio) ab. Bei Herrera finden sich ein *Genethliacon* von Francisco Pacheco, dem Onkel des Malers und Verfassers des Traktats über die Malerei, "In Garciae Lassi laudem", in 272 Versen, die Bartolomé José Gallardo (1968: Spalte 327) als "de puro y elegante latín" bezeichnet. Darauf folgt eine

⁹ Talavera Esteso (1994: 119-127); siehe auch Alcina (1995, n° 255: 134-135).

¹⁰ Gallego Morell (1976a: 89-90); (vgl. auch Gallego Morell 1958 sowie 1976b).

Totenklage in 21 Distichen von Francisco de Medina ("Tu quoque, Lasse, cadis, tristi Mavortis in armis. Extinctus fato. Tu quoque, Lasse cadis"), die Gallardo als "composición llena de fuego, vida y movimiento, escrita con admirable facilidad y elegancia" bezeichnet. Außerdem enthält der einleitende Teil lateinische Gedichte von Diego Girón, Verfasser einer *Crónica de Carlos V* und Professor in Sevilla, sowie von Juan Páez de Castro (Alcina 1995, n° 328).

Allein die Tatsache, dass drei Oden Garcilasos erhalten geblieben sind, kennzeichnet die innovative Bedeutung seiner lateinischen Dichtung für seine Zeit.¹¹ Selbst in Italien ist die Verwendung dieser Form im frühen 16. Jahrhundert noch wenig verbreitet und un gelenk. Francesco Filelfo (1398-1481) eröffnet mit seinen *Odorum libri V* (Brescia 1497) die neulateinische Odendichtung der Renaissance. Abgesehen von den Gedichten Ferran Valentís, einem Schüler Leonardo Brunis, der um die Mitte des 15. Jahrhunderts am aragonesischen Hof Alphons V., des Großmütigen, in Neapel als Orator und Dichter wirkte, sind aus Spanien nur vereinzelt Oden bekannt (Juan Sobrarias, Martín Ivarra, Pedro Núñez Delgado, Rodrigo Fernández de Santaella), die zumeist religiöse Themen behandeln.¹² Dem Vorbild Bernardo Tassos folgend, übernimmt Garcilasos *Canción V* mit dem bezeichnenden lateinischen Titel "Ode ad florem Gnidi" vor allem Elemente aus Horaz (Ode I, 8) und Ovid. Paolo Giovio rühmte in seinem *Elogia virorum literis illustrium* (Basel 1575) Garcilasos *Horatiana suavitas*. Horazstudien und -kommentare wurden in Neapel besonders in den zwanziger und dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts intensiv gepflegt. Die Horazische Ode mit ihrer offenen Bauform und den unterschiedlichen langen Strophen, in denen eine Vielzahl von Versmaßen zur Anwendung kam, greift thematisch bevorzugt Geschehnisse aus dem Alltag und persönlichen Erleben der Dichter auf.

¹¹ Ausgaben: Garcilaso de la Vega (1995: 245-262, 530-531; 2001: 341-356). Für die "Ode ad Thylessium" siehe Perosa/Sparrow (1979: 522-524). Zur neulateinischen Dichtung Garcilasos siehe Mele (1923-1924a: 108-148, 361-370; 1923-1924b: 26: 35-51; siehe auch: Alcalá (1950: 157-164); Gutiérrez Volta (1952: 281-308); Luque Moreno (1979: 297-310).

¹² Alcina (1995, n° 420 (6): 192; n° 218 (2): 99-100; n° 160: 79). Vgl. ferner Maestre Maestre (1993: 75-119) sowie Pérez-Abadín Barro (1995) und Salvadó Recasens (1990-1991: 113-130). Außerdem das Kapitel "Garcilaso's Ode and the Classical Tradition" bei Heiple (1994: 339-392).

Garcilasos "Ode ad Thylesium" gehört zu den unter Humanisten beliebten Freundschaftsgedichten. Der Philologe Telesio, dessen *Poemata* 1524 in Rom erschienen, wurde als Herausgeber und Kommentator der Gedichte des Horaz (1546) bekannt. Die ihm gewidmete alkäische Ode spielt auf die Lebensumstände und Stimmungen Garcilasos nach seiner Verbannung auf eine Donauinsel an, wo Garcilaso sich seit dem Spätjahr 1531, fern von Toledo und der Familie, in Neapel wie Ovid im Exil fühlt und, von Telesio umsorgt, nahe beim Grabmal Vergils und in der neuen geistigen Heimstatt der Accademia Pontaniana – 1442 durch König Alphons V. von Aragonien begründet – wieder zur Dichtung zurückfindet. Das starke Bild der Fesseln

Hic nam revinxit me tibi *vinculo*
gratis Camenae quod mihi *nexibus*
texere, praelargus quid ultra
me miserum potuit iuvare?

(Garcilaso de la Vega 2001: 346-347, VV. 33-36)

betont die von melancholischen Stimmungen (*mentis consternatio*, V. 27; *aeger*, V. 25; *graves curae et labores*, V. 42-43; *exsul*, V. 2) geprägte enge Beziehung zu dem gelehrten Telesio. Das offene Gespräch unter Freunden in Capeces Haus (*liber sermo*, V. 62) kennzeichnet nicht nur die Dialogkultur als Freiraum für humanistische Intellektuelle, sondern auch die religiöse Verinnerlichung und spirituelle Unruhe im zeitgenössischen Neapel. Die Anspielung auf den geistlichen Vater,

cui dulce pignus nostri amoris
non animum pigeat patere

(Garcilaso de la Vega 2001: 347, V. 47-48)

der weise über die göttlichen Geheimnisse (*arcana*) zu sprechen versteht, bezieht sich auf den frommen Augustiner Seripando.

Einen empfindsamen Ausdruck erhält das Landschaftsgefühl und die nostalgische Erinnerung an Toledo, die *inclyta urbs*, am goldenen Tajo (V. 18, 69), der in Egloga III, 201-206, sowie 106, mit dem catullischen Epitheton "aurifer Tagus" (Catull 29, 19) angerufen wird. Die Ode spielt Nähe und Ferne, den Gegensatz von *locus horridus* in der Verbannung an der dumpf dahinrauschenden Donau und inmitten einer unwirtlichen Landschaft, wo Garcilaso gezwungen war, "barbarorum/ ferre superbiam et insolentes/ mores" (V. 4-5) zu ertragen, und

locus amoenus an den Tajoufern zu Füßen der Mauern Toledos sowie am Flüsschen Sebetho bei Parthenope (Neapel) inmitten von fruchtbaren Feldern, der Heimat der Sirenen und nun auch Garcilasos neuer Bleibe, effektiv aus. Die Ode entbehrt keineswegs des poetischen Reizes einer tröstlichen Selbstvergewisserung und dankbaren Freundschaftsbekundung.

Ein anderes Gewicht kommt der asklepiadischen "Ode ad Genesim Sepulvedam" zu. Der Historiker Juan Ginés de Sepúlveda (1490-1573), der durch seine Auseinandersetzungen mit Erasmus von Rotterdam und Fray Bartolomé de Las Casas bekannt werden sollte, hatte in Bologna an dem von Gil de Albornoz begründeten Spanischen Kolleg studiert und viele Jahre in Italien verbracht. Nach dem *Sacco di Roma* zog er nach Neapel. 1530 wohnte er wie Garcilaso der Krönung Kaiser Karls V. in Bologna bei und drängte den Herrscher zum Krieg gegen die Türken. Nach der Eroberung von Tunis (1535), an der Garcilaso teilnahm, ernannte ihn der Kaiser zum Hofkaplan und Chronisten (Cuart Moner 1994; ²1997: 39-58). Im Dialog *De conuenientia militaris disciplinae cum Christiana religione*, auf den die vier Eingangverse anspielen, verteidigt er nicht das Ideal der *armas y letras*, sondern die Vereinbarkeit des christlichen Glaubens mit dem Soldatenstand und Kriegshandwerk, also eine theologische Rechtfertigung des Einsatzes kriegerischer Mittel. Als Widmungsgedicht konzipiert, ist die Ode um den theatralischen Gegensatz zwischen der Gestalt des Kaisers im Triumph hoch zu Ross und der Menge der maurischen Frauen aufgebaut, die von den Mauern herab das Schlachtgetümmel beobachten und, den Tod der Männer beklagend, die *clementia* des Herrschers anrufen. Die Darstellung Karls V. mit angelegter Lanze

qui insigni maculis vectus equo citos
 praeuortit rapidus densa per agmina
 Ventos, fervidus hastam
 Letalem quatiens manu

(Garcilaso de la Vega 2001, VV. 9-12)

nimmt gleichsam mit dem Wald (*nemus*) und den vom Sturm zerrissenen dunklen Wolken im Hintergrund den imperialen Gestus von Tizians Gemälde vorweg.

Aut caelum per apertum
ventis dant nebulae vagis

(Garcilaso de la Vega 2001, V. 15-16)

Ähnlich wie in der zweiten Elegie wird der Herrscher als “César Africano”, als “Leo Africanus” gepriesen. Mit einem etymologischen Wortspiel (“Caesar, mater caesa, caedes, genus caesareum”) hebt Garcilaso die symbolische Bedeutung des Ehrentitels und der Person des Kaisers hervor (Checa Cremadas 1987: 87-108, Bonilla 1899: 362-371).

Die Beschreibung der Kampfszene ist eindeutig an die Vorlage bei Horaz (Ode III, 2, 5) angelehnt:

... et Parthos feroces
vexet eques metuendus hasta.
Vitamque sub divo et trepidis agat
in rebus; illum ex moenibus hosticis
matrona bellantis Tyranni
prospiciens et adulta virgo,
Suspiret: Eheu, ne rudis agminum
sponsus lacessat regius asperum
tactu leonem, quem cruenta
per medias rapit ira caedes.

Ebenso deutlich ist das Echo Vergils zu vernehmen, etwa mit “telum immane manu quatiens” (*Aeneis* XII, 442) oder in der Schilderung der vom Wind zerstobenen Wolken (*Aeneis* XII, 364).

Die dritte, ebenfalls asklepiadische Ode “Sedes ad Cyprias Venus” gestaltet eine mythologische Szene frei als Streitgespräch zwischen Venus und ihrem Sohn Cupido aus. Ihr Thema ist die Liebe als kosmische Macht über Götter und Sterbliche. Als sich Eros, seiner Kraft bewusst, mit Vorhaltungen gegen Venus richtet, beendet sie mit einer Volte den Dialog:

Nulla ut non superans, puer,
in re es, quin celeri bile etiam tumes,
nostro haud substrahe te, puer,
amplexu; peto nil praeter id amplius,
(Garcilaso de la Vega 2001: 356, VV. 81-84)

Im Umgang mit dem mythologischen Stoff und seiner sprachlichen Ausformung (Cammarata 1983) bezeugt diese dramatisch bewegte Wechselrede Garcilasos spielerische Vertrautheit mit der klassischen lateinischen Dichtung.

Diese Vertrautheit im Umgang mit der antiken Dichtkunst, die Anwendung der klassischen Regelsysteme in Poetik und Rhetorik, das Spiel mit der Mythologie weisen schon die frühen Kommentare des Salmantiner Rhetorikprofessors Francisco Sánchez de las Brozas (1574) und Fernando de Herrera (1580) anhand zahlreicher Textbelege u.a. aus den römischen Musterautoren Vergil, Horaz, Ovid, Martial nach. Obwohl ihre gelehrten Erläuterungen und Verweise auf Quellen, Vorbilder, Anspielungen, Paraphrasen, Variationen oder Übertragungen nur den spanischsprachigen Gedichten gelten, eröffnen sie dennoch zugleich Einblicke in Garcilasos späte lateinische Dichtungspraxis und poetische *oikonomia*. Miteinander eng verwoben, stehen lateinische, italienische und spanische Sprache und Poesie in Symbiose. Die fast ein halbes Jahrhundert nach Garcilasos Tod entstandenen Kommentare wenden die traditionellen Verfahrensweisen für die gelehrte philologische Erschließung antiker Texte auf volkssprachliche Dichtwerke an. Sie zerstückeln keineswegs die feinen poetischen Gebilde eines mit diesen Auslegungen kanonisierten „Klassikers“, sondern zeigen gerade jene subtile Textur auf, die ein *poeta doctus* aus der Nachahmung (*imitatio*) und Überbietung (*aemulatio*) von Musterautoren schafft. Sánchez de las Brozas erklärt daher kategorisch als Maß für die produktive Aneignung dichterischer Sprache, Themen und Formen: “No tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos” (Kohut 1973: 191-208). Herrera *Anotaciones a las obras de Garcilaso* reihen Garcilasos Werk in den Zusammenhang der geschichtlichen Entwicklung seit der “venerada antigüedad” ein (Gallego Morell 1972: 417). Spanische Dichtung wird dabei ganz selbstverständlich und durchgehend mit lateinischen Quellen und Beispielen erklärt, gemessen und bewertet und in Beziehung gebracht. Für die Eklogendichtung weisen Sánchez de las Brozas und Herrera beispielsweise auf die neulateinische Poesie in Italien, insbesondere auf Jacopo Sannazzaro hin. Herrera preist das Mitglied der Accademia Pontaniana in höchsten Tönen als “cultísimo y castigadísimo poeta y de moderadísima vena, es solo digno de ser leído entre todos los que escribieron églogas después de Virgilio” (Gallego Morell 1972: 475).¹³

¹³ Für Egloga II, 632-654, macht Sánchez de las Brozas Sannazzaro als Quelle aus: “Hasta aquí ha imitado, o por mejor decir trasladado a Sannazzaro” (Gallego Morell 1972: 191-192).

Außer Sannazzaro und Girolamo Vida werden nicht wenige neulateinische Dichter des 16. Jahrhunderts aus Italien aufgerufen, wie etwa der Epigrammatiker Fausto Sabeo (ebd. 477), Lodovico Pasquali (ebd. 551), Michele Marullo (ebd. 575), Marco Antonio Flaminio (ebd. 586),¹⁴ Aonio Paleario (ebd. 358), Girolamo Fracastoro, Achille Bocchi (ebd. 436), Pietro Angelio Bargeo (ebd. 468). Garcilasos Dichtung lebt nicht nur in der Neapolitaner Zeit aus der „convivencia“ mit der neulateinischen Poesie. Zum Beleg hierfür ist der Hinweis sowohl des Brocense als auch Herreras auf eine Inspirationsquelle und Vorlage für die erste Elegie („Al Duque de Alba“) bemerkenswert: Girolamo Fracastoros lateinisches Gedicht für Giovanni Battista della Torre aus Verona zum Tod von dessen Bruder Marco Antonio, das Garcilaso zum Teil überträgt, zum Teil aber auch ausschmückend erweitert.¹⁵

Spanische Übertragungen von Versbeispielen sowohl antiker als auch neulateinischer und italienischer Dichter zum leichteren Verständnis der Interpretationen zu Garcilasos Poesie finden sich bei Herrera in größerer Zahl. Außer Herrera selbst haben Dichter wie Diego Hurtado de Mendoza, Francisco de Medina, Cristóbal Mosquera de Figueroa, Luis Barahona de Soto, Diego Girón und Gregorio Fernández de Velasco Übersetzungsproben (aus Vergil, Horaz, Seneca, Petronius, Silius Italicus, Ausonius, Sannazzaro, Fracastoro u.a.) beige-steuert.

Im Zusammenhang mit einer Erörterung über Sprachentwicklung und Neologismen, die im Lateinischen als einer toten, nur noch aus Büchern und nicht mehr im gesprochenen Wort überlieferten Sprache selten und „gefährlich“ erscheinen, geht Herrera auf Garcilasos Sprachgebrauch ein:

Osó Garci Lasso entremeter en la lengua y plática española muchas voces latinas, italianas y nuevas, y sucedióle bien esta osadía ... sigamos

¹⁴ „Flaminio es muy dulce y regalado y suave y purísimo y candidísimo entre todos. Los italianos imitaron a los latinos en los tercetos, que son dichosamente traídos de la elegía“, urteilt Herrera (Gallego Morell 1972: 423).

¹⁵ Gallego Morell (1972: 142-151, 275-279): „Esta elegía está en parte trasladada, y en parte imitada de una del elegantísimo poeta Fracastorio“ (Sánchez de las Brozas). Herrera schreibt: „Esta elegía es traducida, aunque acrecentada mucho, y variada hermosamente“ und fügt zum Vergleich mit den auszugsweise wiedergegebenen lateinischen Versen seine eigene spanische Fassung bei (Gallego Morell 1972: 450-455). Zum Verfahren der *imitatio* und *amplificatio* siehe Alcina (1993, Anm. 1).

el ejemplo de aquellos antiguos varones que enriquecieron el sermón romano con las voces griegas y peregrinas y con las bárbaras mismas; no seamos inicuos jueces contra nosotros, padeciendo pobreza de la habla (Gallego Morell 1972: 525-526).

Hier wird der bereits aus der frühhumanistischen Sprachbetrachtung in Spanien geläufige Vergleich zwischen der Verfeinerung des Lateinischen über den Kontakt mit der griechischen Sprache einerseits und des Kastilischen nach dem Vorbild der Sprache Roms andererseits aufgegriffen und als Fortschreiten auf dem Weg zur Reife und Vollendung gedeutet. Die Entfaltung der lateinischen und kastilischen Sprachkultur verläuft mit analoger Dynamik:

así [...] pudo la lengua latina, como tierra nueva, hacerse fértil y abundosa con este culto y labranza, y crecer en la suma grandeza [...] Con este cuidado y estudio busca y rastrea el extraño de otra nación los pasos y pisadas de Tulio; y acrecienta y engrandece su lenguaje propio con las riquezas maravillosas de aquella divina elocuencia. No hay por qué desespere el amador de su lengua, si se dispone atentamente de la riqueza y abundancia y elocuencia de su habla. Con los más estimados despojos de Italia y Grecia, y de los otros reinos peregrinos, puede vestir y aderezar su patria y amplialla con hermosura (Gallego Morell: 1972: 526).

Das Beispiel der Sprache mag wiederum als Vorbild für Garcilasos neulateinische Muse und für jene "riqueza latina" gelten, die bereits Petrarca auszuschöpfen verstand. Der neulateinische Dichtungsstil und die von Garcilaso innovativ aufgenommenen Formen der Ode, Epistel, Elegie und Ekloge begründen die Ausbildung einer erneuerten, von humanistischen Modellen geprägten Dichtkunst.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Garcilaso de la Vega (1925): *Works. A Critical Text with a Bibliography* (hrsg. von Hayward Keniston). New York: Hispanic Society of America.
- (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.
- (2001): *Poesía completa* (hrsg. von Juan Francisco Alcina). Madrid: Espasa-Calpe.
- Horaz [Quintus Horatius Flaccus] (1959): *Opera* (hrsg. von Friedrich Klingner). Leipzig: Teubner. Bibliotheca Teubneriana.
- Nebrija, Antonio de (1492): *Vocabulario*. Salamanca [o. Verlagsangaben].

Sepúlveda, Juan Ginés de (1996): *Obras completas* (hrsg. von Evangelina Rodríguez Peregrina/Baltasar Cuart Moner). Pozoblanco: Ayuntamiento de Pozoblanco.

Vergil [Publius Vergilius Maro] (1955): *Opera*. Recognovit Fredericus Arturus Hirtzel. Oxonii. E Typographaeo Clarendoniano. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis.

Sekundärliteratur

Alcalá, Manuel (1950): "Virgilio en las odas latinas de Garcilaso." In: *Filosofía y Letras* 19 (Mexiko): S. 157-164.

Alcina, Juan Francisco (1993): "Entre latín y romance: modelos neolatinos en la creación poética castellana de los siglos de oro." In: Maestre Maestre, José María/Pascual Barea, Joaquín/Charlo Brea, Luis (Hrsg.): *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Luis Gil*. Cádiz: Universidad de Cádiz, S. 3-27.

— (1995): *Repertorio de la poesía latina del Renacimiento en España*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca.

— (1999): "El latín humanístico y la cultura vernácula de los Siglos de Oro". In: Roy, Ana M. Aldama et al. (Hrsg.): *La filología latina hoy. Actualización y perspectiva*. Bd. 2. Madrid: Sociedad de Estudios Latinos, S. 729-746.

Bahner, Werner (1956): *Beitrag zum Sprachbewußtsein in der spanischen Literatur des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Rütten & Loening.

Beck, Jan-Wilhelm (Hrsg.) (2000): *Antonii Thylesii Consentini Imber aureus (1529)*. Frankfurt/Main: P. Lang.

Bembo, Pietro (1992): *Lettere*, Bd. 3 (kritische Ausgabe von Ernesto Travi). Bologna: Commissione per i testi di lingua.

Bonilla, Adolfo (1899): "Una oda latina de Garcilaso de la Vega". In: *Revista crítica de Historia y Literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas* 4 (Madrid): S. 362-371.

Briesemeister, Dietrich (1986): "Rodrigo de Valdés, S. J. (1609-1682) y la tradición poética en latín congruo y puro castellano". In: *Ibero-Amerikanisches Archiv* 12, N.F. (Berlin): S. 97-122.

— (1998): "Portugiesisch und Lateinisch. Humanismus und Sprachbewußtsein in Portugal im 15. und 16. Jahrhundert." In: Hummel, Martin/Ossenkop, Christina (Hrsg.): *Lusitana et Romanica. Festschrift für Dieter Woll*. Hamburg: Buske, S. 29-40.

Cammarata, Joan (1983): *Mythologic Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*. Madrid: Porrúa Turanzas.

Carrera de la Red, Avelina (1988): *El problema de la lengua en el humanismo renacentista español*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

Cestaro, Antonio (Ed.) (1997): *Geronimo Seripando e la Chiesa del suo tempo nel V centenario della nascita*. Roma: Edizione di Storia e Letteratura.

Checa Cremades, Fernando (1987): *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid: Taurus.

- Chinchilla, Rosa-Helena (1996): "Garcilaso de la Vega Senior, Patron of Humanists in Rome. Classical Myths and the New Nation". In: *Bulletin of Hispanic Studies* 73 (Glasgow): S. 379-393.
- Costas Rodríguez, Denaro (1993): "La historiografía hispano-latina renacentista". In: Maestre Maestre, José María/Pascual Barea, Joaquín/Charlo Brea, Luis (Hrsg.): *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al Profesor Luis Gil*. Cádiz: Universidad de Cádiz, S. 41-59, 369-376.
- Cuart Moner, Baltasar (1994, ²1997): "La historiografía áulica en la primera mitad del siglo XVI; los cronistas del Emperador". In: Codoñer, Carmen/Iglesias González, Juan Antonio (Hrsg.): *Antonio de Nebrija. Edad Media y Renacimiento*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 39-58.
- Gallardo, Bartolomé José (1968): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*. Bd. 3. Madrid: Gredos.
- Gallego Morell, Antonio (1958): *Antología poética en honor de Garcilaso de la Vega*. Madrid: Guadarrama.
- (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos.
- (1976a): "Garcilaso de la Vega en los 'cronistas' de Carlos V y en las 'vidas' de San Francisco de Borja". In: *Boletín de la R. Academia de Historia* 173 (Madrid): S. 63-96.
- (1976b): *Garcilaso: documentos completos*. Barcelona: Crítica.
- Gómez Moreno, Ángel (1994): *España y la Italia de los humanistas. Primeros ecos*. Madrid: Gredos.
- González Miguel, J.-Graciliano (1985): *Presencia napoletana en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Gutiérrez Volta, Joaquina (1952): "Las odas latinas de Garcilaso de la Vega". In: *Revista de Literatura* 2 (Madrid): S. 281-308.
- Heiple, Daniel (1994): *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. University Park Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Hernando Sánchez, Carlos José (1994): *Castilla y Nápoles en el siglo XVI. El virrey Pedro de Toledo*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Kohut, Karl (1973): "Der Kommentar zu literarischen Texten als Quelle der Literaturtheorie im spanischen Humanismus. Die Kommentare zu Juan de Mena und Garcilaso de la Vega". In: Heitmann, Klaus/Schröder, Erwin (Hrsg.): *Renatae litterae. Festschrift August Buck*. Frankfurt/Main: Athenaeum, S. 191-208.
- López Grigera, Luisa (1988): "Notas sobre las amistades italianas de Garcilaso: un nuevo manuscrito de Pietro Bembo". In: López Grigera, Luisa (Hrsg.): *Homenaje a Eugenio Asensio*. Madrid: Gredos, S. 291-310.
- Lumsden-Kouvel, Audrey (1974): "Garcilaso de la Vega, poeta latino". In: Elias L. Rivers (Hrsg.): *La poesía de Garcilaso*. Barcelona: Crítica, S. 309-321.
- Luque Moreno, Jesús (1979): "Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega: notas sobre métrica y crítica textual". In: *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*. Bd. 2. Granada: Universidad, S. 297-310.

- Maestre Maestre, José María (1993): "La oda latina en el Renacimiento hispano". In: López Bueno, Begoña/Cristóbal, Vicente (Hrsg.): *La oda*. Sevilla: Universidad, S. 75-119.
- Mele, Eugenio (1923-1924a): "Las poesías latinas de Garcilaso y su permanencia en Italia". In: *Bulletin Hispanique* 25 (Bordeaux): S. 108-148, 361-370.
- (1923-1924b): "Las poesías latinas de Garcilaso y su permanencia en Italia". In: *Bulletin Hispanique* 26 (Bordeaux): S. 35-51.
- Parenti, Giovanni (1975): "Capece, Scipione (Scipio Capycius)". In: *Dizionario biografico degli italiani*. Bd. 18. Roma: Enciclopedia Italiana, S. 425-428.
- Pascual Barea, Joaquín (1989): "El resurgir de la poesía latina cristiana en Sevilla en tiempos de los Reyes Católicos". In: *Helmantica* 40 (Salamanca): S. 384-387.
- (1999): "Bilingual cultures: the learned language and the vernacular in Renaissance Seville and ancient Rome". In: Taylor, Barry/Coroleu, Alejandro (Hrsg.): *Latin and Vernacular in Renaissance Spain*. Manchester: University, S. 113-119.
- Pastore, Alessandro (1998): "Galeota, Mario". In: *Dizionario biografico degli italiani*. Bd. 51. Roma: Enciclopedia Italiana, S. 420-423.
- Perosa, Alessandro/Sparrow, John (1979): *Renaissance Latin Verse*. London: Duckworth.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad (1995): *La oda en la poesía española del siglo XVI*. Santiago de Compostela: Universidad.
- Prieto, Antonio (1984): *La poesía española del siglo XVI*. Bd. 1. Madrid: Cátedra.
- Rummel, Erika (1997): "Marineo Siculo. A Protagonist of Humanism in Spain". In: *Renaissance Quarterly* 50, 3 (New York): S. 701-722.
- Salvadó Recasens, Joan (1990-1991): "L'oda 'Quid sacra diui feriatu egi' de Martí Ivarra, tradició literària i pintura de costums". In: *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins* 31 (Girona): S. 113-130.
- Talavera Estesó, Francisco (1994): "La práctica de la traducción emuladora de Mal Lara y su contexto literario". In: *Analecta Malacitana* 17 (Málaga): S. 119-127.
- Valdés, Juan de (1964): *Diálogo de la lengua* (hrsg. von José F. Montesinos). Madrid: Espasa-Calpe.
- Weinrich, Harald (1985): *Wege der Sprachkultur*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.

José Morales Saravia

Die Entparadoxierungsform. Santillana und Garcilaso

I.

Es bedarf keiner besonderen Rechtfertigung, Íñigo López de Mendoza, besser bekannt als Marqués de Santillana (1398-1458), und Garcilaso de la Vega (1501-1536) zusammen zu betrachten. Obgleich durch einen zeitlichen Unterschied von einem Jahrhundert getrennt, waren beide Dichter an der Einführung der Sonett-Tradition in die spanische Lyrikwelt interessiert, selbst wenn Santillanas Versuch nicht wie der von Garcilaso erfolgreich war. Santillana setzte diese Einführung – die Rede ist hier von seinen “sonetos fechos al itálico modo” – zu einem Zeitpunkt an, als die spanische Sprache noch mittelalterlich wirkte, was Metrik, Rhythmik, Struktur und Wortschatz betrifft.¹ Das war ein Jahrhundert später nicht mehr der Fall, als Garcilaso sein Versuch gelang. Denn inzwischen hatte Nebrija seine Grammatik (1492) – die erste einer modernen Sprache – herausgegeben, und diese Sprache unterschied sich kaum vom heutigen Spanisch. Dennoch konstatiert der Leser von Santillanas und Garcilasos Sonett-Zyklus, dass der spä-

¹ Zur misslungenen Einführung des elfsilbigen Verses in die spanische Lyriktradition durch Santillana fragt sich Penna (1954: 1): “si la falta de éxito de Santillana fue imputable a impreparación del ambiente o a defecto intrínseco de la tentativa” und antwortet: “Tuvo la intuición del valor estético del endecasílabo, así como lo encontraba en Dante y Petrarca, pero no la capacidad de analizar su íntima estructura” (1954: 28). Lapesa (1957: 184) sieht den Kern des Problems in der Zäsur des spanischen *verso de arte mayor*: “La bipartición se había atenuado o había desaparecido en el endecasílabo italiano; pero en los del marqués es tan fuerte que suele impedir la sinalefa.” Carr (1978: 52 und 53) diskutiert die bisherigen Meinungen und ist folgender Auffassung: “in writing sonnets, Santillana was concerned not so much with transplanting the Italian metre, but the Italian form”; “Modern scholarship has inclined to judge negatively all those metrical patterns in Santillana’s sonnets that do not correspond to Petrarchan practice. This judgment, I have tried to suggest, is an over-simplification of the problem, the result of a limited and partly anachronistic conception of the Italian hendecasyllable, and of a misunderstanding of Santillana’s endeavours. In my view, his *sonetos* are *fechos al itálico modo* simply because they are *sonetos* [...]”.

tere den früheren nachahmt. Es ist bekannt, dass Garcilasos Vater ein Enkelkind von Santillanas Schwester war, und es ist anzunehmen, dass eine Sammlung von Santillanas Werken in Garcilasos Haus vorhanden war.² Außerdem kann es keinem entgehen, dass zum Beispiel Garcilasos Leandro-Sonett (XXIX) in Verbindung mit Santillanas Sonett über den gleichen Topos (XX) steht.³

Der Ausdruck *itálico modo* im Titel von Santillanas Sonetten meint im 15. Jahrhundert, was im *Cinquecento* Petrarkismus bedeutet. Zu Beginn des 16. Jahrhunderts erklärte bekanntlich Pietro Bembo Petrarcas *Canzoniere* überhaupt als *imitatio*-Vorlage für die Volkssprachen und regelte bzw. schrieb sogar die Art und Weise dieser Nachahmung vor.⁴ Gelesen und nachgeahmt wurde Petrarca selbstver-

² Zu Garcilasos Biographie siehe Keniston (1922); Prieto (1975); Lapesa (1985); Rivers (1984); Morros (1995).

³ Santillanas Sonett XX stellt die Möglichkeit des Todes des Liebenden eher als unwahrscheinlich dar: "Doradas ondas del famoso río/ que baña en torno la noble çibdad,/ do es aquella, cuyo más que mío/ soy e posee la mi voluntad;/ pues qu'en el vuestro lago e poderío/ es la mi barca veloce, cuytad/ con todas fuerças e curso radio/ e presentadme a la su beldad.// Non vos impida dubda nin temor/ de daño mío, ca yo non lo espero;/ y si viniere, venga toda suerte,// e si muriere, muera por su amor./ Murió Leandro en el mar por Hero,/ partido es dulce al afflicto muerte" (Kerkhof/Tuin 1985: 83). Im Gegensatz zu Santillanas Text ist in Garcilasos Sonett XXIX der Tod sicher, und das lyrische Ich bittet vergebens um einen kleinen Aufschub: "Pasando el mar Leandro el animoso,/ en amoroso fuego todo ardiendo,/ esforzó el viento, y fuése embraveciendo/ el agua con un ímpetu furioso.// Vencido del trabajo presuroso,/ contrastar a las ondas no pudiendo,/ y más del bien que allí perdía muriendo/ que de su propia vida congojoso,/ como pudo, 'sforzó su voz cansada/ y a las ondas habló d'esta manera,/ mas nunca fue su voz dellas oída:/ 'Ondas, pues no se escusa que yo muera,/ dejadme allá llegar, y a la tornada/ vuestro furor esecutá en mi vida'" (Garcilaso 1984: 65).

⁴ Es handelt sich hier um das Buch *Prosa della volgar lingua*, das Bembo in Polemik gegen Castigliones eklektisches *imitatio*-Verständnis bereits 1500 geplant, 1516 zu Ende geschrieben und erst 1525 veröffentlicht hatte. Gmelin (1932: 212-214) nennt Bembos Übertragung des puristischen *imitatio*-Prinzips aus dem Humanismus in die Vulgärliteratur eine geschichtliche Tat: das Ideal eines reinen alttoskanischen Stils durch Petrarcanachahmung in der Poesie. Greene (1982: 174-175) erklärt Bembos Auffassung folgendermaßen: "Bembo's theory implies a kind of emanation from the greater to the lesser figure; the imitator assimilates the essence of an otherness without offering any resistance, any criticism, or even any creative shaping of his own artistic selfhood. In the *Prosa della volgar lingua* [...] Bembo substituted Boccaccio for Cicero and Petrarch, now the supreme model, for Virgil, but his theoretical outlook did not significantly change". Zur *imitatio*-Theorie siehe Gmelin (1932); Reiff (1959); Pigman (1980); Greene (1982) und Cizek (1994).

ständig schon vor dem *Cinquecento*. Schiff hat in seiner Studie über die Bibliothek Santillanas – die größte im Spanien der damaligen Zeit – mehrere Bücher des Toskaners ausfindig gemacht, unter ihnen auch viele Gedichte des *Canzoniere*.⁵ Schon eine erste Lektüre der “sonetos fechos al itálico modo” kann zeigen, dass Santillana Petrarca sehr aufmerksam gelesen hatte. Es ließe sich bezüglich Santillanas Nachahmung von Protopetrarkismus reden, von einer früheren Rezeption von Petrarca, die den Petrarkismus, die *imitatio* des *Canzoniere*, vorwegnimmt.⁶

⁵ Schiff (1905: LXXV) meint: “Ses Sonetos fechos al itálico modo dérivent de la *Vie nouvelle* autant que des sonnets de Pétrarque, et c’est sans doute à Dante encore que le Marquis a emprunté la coutume des petits sommaires explicatifs, dont il fait précéder les dix-sept premiers sonnets [...]”. Schiff (1905: 321-316) hat in Santillanas Bibliothek folgende Texte von Petrarca ausfindig machen können: *De viris illustribus* (auf Italienisch); *Sonetti e Canzoni in morte di madonna Laura* (auf Italienisch); *De remediis utriusque fortune* (ins Italienische übersetzt von Giovanni da San Miniato); *De Vita Solitaria* (zwei Fragmente auf Spanisch); das Sonett *Non Tesin, Po, Varo, Adige e Tebro...* (auf Italienisch mit spanischer Übertragung von Santillana). Zu diesem Sonett siehe Fucilla (1960: XIV).

⁶ Zu Petrarcas Rezeption bei Santillana siehe Sanvisenti (1902: 127-196), der schreibt: “No ho saputo in tutta la serie de’ sonetti del Mendoza cogliere una diretta reminiscenza dell’Alighieri e del Petrarca; neppure i passi or ora allegati mi paiono tali da dovere rimandare per essi a ben note armonie del *Canzoniere*, perchè son di tal natura da potere pure crederli spontanei” (179-180). Siehe auch Vannutelli (1922: 145), der sich auf Sanvisentis Meinung bezieht und schreibt: “In verità, di reminiscenze se ne possono trovare: già aveva notato il Menéndez y Pelayo nella sua ‘Antología’. ‘Abundan las imitaciones directas del *Canzoniere* del Petrarca; así los sonetos que principian: Quando yo veo la gentil criatura... – Sitio de amor, con gran artelleria... – Oh dulce esguarde, vida e honor mia... – Doradas ondas del famoso rio...’ (S. CXLII). Echi e voci si possono riscontrare nei sonetti del Santillana che ci richiamano voci, pensieri e concetti, che non ci riescono nuovi.” Fucilla (1960: XII-XIV) ist folgender Meinung: “En Castilla el *Canzoniere* fué introducido por el marqués de Santillana, quien se había persuadido que su obra eran sus *Cuarenta y dos sonetos fechos al itálico modo*. El tiene, como bien se sabe, el honor de ser el primero que escribió sonetos en lengua española. [...] el marqués produjo una imitación, nada menos que su más famoso soneto y el único que apareció en los florilegios hasta 1844, *Lexos de vos e cerca de cuidado...*”. López Bascuñana (1978: 138) sieht in Santillanas Sonetten einen starken Einfluss des Toskaners, was Satzbau, Wortschatz, Verwendung von Paradoxien, Frauenbild und andere thematische Elemente betrifft; sie behauptet: “El marqués de Santillana [...] contrae una deuda con Petrarca, siempre quedando a una menor altura, pero admirándole e intentando emularle”.

Was heißt nun Petrarkismus bzw. seine Vorwegnahme namens Protopetrarkismus? Die neuere Forschung in der deutschen Italianistik scheint im letzten Jahrzehnt, vor allem mit dem Rekurs auf die Systemtheorie, zu neuen Erkenntnissen gekommen zu sein.⁷ Danach

⁷ Bisher galt jede Definition des Petrarkismus als unzureichend. Eine Definition, wie sie z.B. Fucilla (1960: XIII) gibt: "Petrarquismo significa esencialmente la imitación directa o indirecta del Canzoniere de Petrarca – sus temas, su ideología, sus procedimientos estilísticos, sus formas –" war zu allgemein und ungenau. Die neue Diskussion wurde einerseits durch die problematischen Seiten des Begriffes 'Intertextualität' angeregt, der den tradierten Begriff *imitatio* ersetzen sollte, und andererseits durch die Infragestellung der von Michel Foucault herausgearbeiteten *épistémè* für die Renaissance, die eine diskursive Homogenität voraussetzte. Die anfängliche Frage: Was wird nachgeahmt? wurde in die Frage übersetzt: Zu was stellt sich ein intertextueller Bezug? Die Notwendigkeit, Bezugsinstanzen für diese Intertextualität zu unterscheiden, führte nun zum Rekurs auf die Systemtheorie. Begriffe wie Systemreferenz, Systemmarkierung, Systemerwähnung, Systemtransgression oder wie systemneutral, systemkompatibel und systemkonstitutiv wurden eingeführt. Das Problem war nun, wie dieses System namens Petrarkismus zu definieren bzw. was *stricto sensu* petrarkistisch zu nennen war, da neben dem Petrarkismus andere Formen von Liebeslyrik gepflegt wurden, die möglicherweise einige Elemente des Petrarkismus aufweisen, auf keinen Fall aber als petrarkistisch gelten können. Eine gegen die von Foucault in *Archéologie du savoir* (1969) formulierte *épistémè* festgestellte Pluralität von Diskursen in der Renaissance schlug sich in dem Begriff 'Heterogenität' nieder; nun sollte man innerhalb dieser Heterogenität den Petrarkismus ausgrenzen können. Die wichtigsten Texte dieser neuen Diskussion sind Hempfer (1987, 1988, 1991, 1993); Regn (1987, 1993); Kablitz (1985); Penzenstadler (1993). Hempfer (1987: 257-258) fasst sie zusammen: "Wenn also die Definition des Petrarkismus als direkte oder indirekte Nachahmung Petrarcas kaum ausreichend ist, stellt sich die Frage, wie man den zweifelsohne konstitutiven Bezug auf Petrarca adäquater formulieren kann. In der Kritik taucht in diesem Zusammenhang vielfach der Begriff des 'petrarkistischen Systems' auf, ohne dass die Implikate dieses Begriffs allerdings immer ausreichend präzisiert würden", und erklärt weiter: "Die Konstruktion eines 'petrarkistischen Systems' setzt nun keineswegs voraus, dass alles bei Petrarca Vorfindliche in das 'System' zu integrieren versucht wird, weil solchermassen 'System' und eine spezifische Realisation dieses Systems – der petrarkistische *Canzoniere* – identifiziert würden, was das Systemkonstrukt tautologisch und damit funktionslos werden ließe" (261). Aus der Feststellung der diskursiven Heterogenität kommt paradoxerweise aber die Kritik an Hempfers Rekurs auf die Systemtheorie, denn Petrarkismus wird als Prozess der Aneignung lyrischer Sprachen heterogener Provenienz und ihrer versuchten Vermittlung mit dem zunächst noch gewährten Zentrum Petrarca verstanden, so Warning (1987: 337): "Offenkundig kann diese Bezogenheit [auf Petrarca] dann nicht mehr gefasst werden im Sinne einer kontinuierlich tradierten Semantik, so wie das die zeitgenössische poetologische Reflexion unter dem Konzept der *imitatio* gedacht hat. Mitbetroffen sind damit aber zugleich auch Antworten der neuen Petrarkismus-Forschung, sofern sie ein solches Denken in semantischen Kontinuitäten

meint Petrarkismus zweierlei Sachverhalte: Zum einen bezieht er sich auf Liebeslyrik bzw. soll Petrarcas Lyrik als *modello di poesia amorosa* verstanden werden. Zum anderen stellt sich der Petrarkismus als Liebeslyrik nicht im Rahmen separater Einzeltexte, sondern eines wenigstens rudimentär geordneten Textverbandes, eines *canzoniere*, dar. Zum ersten Sachverhalt der Definition gehören die konstitutiven Merkmale dieses Systems namens Petrarkismus, nämlich eine antinomisch-paradoxe Affektstruktur, die *affetti dogliosi* und die *affetti lieti*, aber auch der systemkonstitutive Konflikt zwischen diesem Affekt und einer wertattribuierenden Norm: Die Dame ist unerreichbar, bzw. diese Liebe darf keine *amore lascivo* sein. Zum zweiten Sachverhalt der Definition – darin liegt im Folgenden mein Interesse – ist zu ergänzen, dass die in der Form eines *canzoniere* geordnete Vielzahl einzelner Texte auf eine Geschichte hinweist, die von einem Anfang, einem Mittelpunkt und einem Ende gekennzeichnet ist: von dem *innamoramento* über die *dolendi voluptas* bzw. über ihre Reue bis zur Transzendierung dieser Liebe und die Darstellung der Vereinigung mit der Dame im Jenseits. Diese Geschichte – im Folgenden Plot genannt – führt die Zeit-Kategorie in diesen Textverband ein und schafft für die Liebeslyrik das Ereignishafte bzw. für das Erlebte und Gefühlte eine Art Chronologie.⁸

implizieren. Dies gilt insbesondere für den Versuch, die Heterogenität des Petrarkismus zu reduzieren auf die Homogenität eines semantischen Systems, d.h. auf einen Grundbestand semantischer Merkmale, die den direkten Anschluss des Petrarkismus an Petrarca erlauben würden". Dagegen meint Luhmann (1996: 31): "Unsere These, dass es Systeme gibt, kann jetzt enger gefasst werden: Es gibt selbstreferentielle Systeme".

⁸ Regn liefert in seinem Buch zu Torquato Tassos Liebeslyrik (1987) am klarsten die Definition des Petrarkismus als System, die ich hier für meine Untersuchung verwende. Zu der im *canzoniere* dargestellten Geschichte: "Wie jeder Geschichte, so eignet auch der Geschichte der petrarkistischen Protagonisten ein Anfang und ein Ende. Den Beginn markiert das *innamoramento*, und den Abschluss bildet entweder die Abkehr von den Liebeswirren, die sich als Konsequenz des *innamoramento* eingestellt hatten, oder die Zuwendung zu einem moralisch oder religiös begründeten Engagement. [...] Dem Zeitverlauf, den eine Geschichte notwendig impliziert, verleihen die *canzonieri* nun besonders deutliche Konturen: Dies geschieht entweder durch den kalkulierten Einsatz einer Semantik des Alterns, oder aber durch die Konstitution einer regelrechten inneren Chronologie" (1987: 34); "Den Anfang macht ein Einleitungssonett, in dem aus der Perspektive des Rückblicks und der ethischen Distanz der Gegenstand der Sammlung präsentiert wird. Auf das Introduktionssonett folgt [...] der Beginn der eigentlichen *narratio* mit einer Reihe von Variationen zum *innamoramento*. Die typisch petrark-

II.

Die Frage nach dem Plot in Santillanas "sonetos fechos al itálico modo" führt zum Problem der Anordnung der Sonette innerhalb dieser Sammlung und zum Problem ihrer Überlieferung. Santillana ließ mehrmals Manuskripte seiner Werke verfassen, um sie bekannten Persönlichkeiten der damaligen Zeit zukommen zu lassen. So schickte er zum Beispiel Violante de Prades am 4. Mai 1443 seine *Comedieta de Ponza* "e asy mesmo los çiento *Proueruios* míos e algunos otros *Sonetos* que agora nueuamente he començado a [fazer] al itálico modo".⁹ Um 1448 oder 1449 schickte er auch Pedro, dem *Condestable* Portugals, eine Sammlung, der er einen poetologischen bzw. literaturgeschichtlichen Brief hinzufügte, in dem er mehrmals Petrarca und dessen Gedichte zitiert.¹⁰ 1456, zwei Jahre vor seinem Tod, schickte er auch Gómez Manrique seine Werke. Dieses letzte Manuskript ist er-

kistischen Konsequenzen des *innamoramento* verdeutlicht dann das Seelenporträt des Protagonisten, in dem die antinomisch-paradoxe Affektstruktur samt ihrer spezifischen Wendung hin zur *dolendi voluptas* im Mittelpunkt steht. Komplementär zum Affektporträt des Liebenden zeichnet Tasso nun noch ein laudatives Porträt der Dame [...]. Auf die Texte, die der Präsentation der *donna* gewidmet sind, folgt schließlich eine Gruppe von Gedichten, die das Thema der Abreise und der Trennung von der Dame umspielen, und vermittels derer unter Bezugnahme auf ein im petrarkistischen System fest verankertes, äußeres Ereignis die narrative Dynamik der Geschichte deutliche Konturen gewinnt" (1987: 77-78); "Den Abschluss des eigentlichen *histoire*-Substrates bildet ein Gedicht, in dem, ganz im Einklang mit den petrarkistischen Konventionen, der Protagonist unter implizierter Reue über sein bisheriges sündiges Leben die Gnade des Herrn für eine gottgefällige Nutzung der noch verbleibenden Lebensspanne erfleht" (1987: 97).

⁹ Im Unterschied zu anderen Autoren, wie z.B. Durán (Marqués de Santillana 1982, I: 238), datieren Kerkhof/Tuin (1985: 52) diesen Brief auf das Jahr 1443.

¹⁰ Es handelt sich um den "Prohemio e carta", aus dem ich zitiere: "Mas dexemos ya las estorias antiguas por allegarnos más acerca de nuestros tienpos. El rey Roberto de Nápol, claro e vituoso príncipe, tanto esta sciencia le plugo, que commo en esta misma sazón micer Francisco Petrarca, poeta laureado, floresciese, es cierto grand tienpo lo tuuo consigo en el Castil Nouo de Nápol, con quien él muy amenudo conferia e platicaua destas artes, en tal manera que mucho fué auído por acepto a él e grand priuado suyo; e allí se dize auer él fecho muchas de sus obras asy latinas commo vulgares, e entre las otras, el libro de *Rerum memorandarum* e las églogas e muchos sonetos, en especial aquel que fizo a la muerte deste mismo rey, que comiença: Rotta é l'alta columpna e el verde Lauro &c"; "Los ytálicos prefiero yo, so enmienda de quien más sabrá, a los franceses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios e adórnanlas e compónenlas de fermosas e peregrinas ystorias [...]" (Marqués de Santillana 1989, II: 213 und 216).

halten, gilt als Text erster Hand und bietet eine Texteinordnung, die mit Sicherheit von Santillana stammt.¹¹

Die auf diesem Manuskript basierende kritische Ausgabe unterscheidet in Santillanas Zyklus "sonetos amorosos", "sonetos histórico-políticos" und "sonetos religioso-morales" und weist damit, ohne weitere Konsequenzen daraus zu ziehen, eine besondere Rezeption von Petrarcas *Canzoniere* seitens des Marqués auf. Denn die Liebesgedichte befinden sich am Anfang und die religiös-moralischen am Ende, wie es auch bei Petrarca der Fall ist. Während die historisch-politischen Gedichte im ganzen Zyklus¹² verteilt und meistens Enkomia oder Aufforderungen zum politischen bzw. kriegesischen Handeln sind,¹³ bestehen die religiösen und moralischen Sonette aus Gebetsgedichten der Art "ruega por mí", die an die Jungfrau Maria, den Erzengel Michael, den Schutzengel und andere Heilige gerichtet sind. Die Liebesgedichte – *stricto sensu* das petrarkistische Element – spielen auf die verschiedenen Topoi von Petrarcas *Canzoniere* an: das Thema des ersten Treffens und des Sehens (III, IV, IX, XXV), die Unmög-

¹¹ Zur Überlieferung von Santillanas Sonetten siehe Kerkhof/Tuin (1985: 50), die in ihrer kritischen Ausgabe erklären: "El texto base será el [Manuskript] de Sd [Biblioteca Universitaria – Salamanca], por ser éste con toda probabilidad el cancionero que don Íñigo mandó hacer para Gómez Manrique alrededor de 1456. Por lo tanto, se trata de un manuscrito autorizadísimo. Sd nos guía también en el orden de los sonetos". In seiner Ausgabe schreibt Durán über dieses Manuskript: "Es copia del Cancionero que Santillana envió a su sobrino Gómez Manrique" (Marqués de Santillana 1982, I: 31).

¹² López Bascuñana (1978: 28) schreibt diesbezüglich: "En ellos [gemeint sind die Sonette] los hay de tono amoroso, religioso y político, predominando los primeros. Su creación se hizo a lo largo de más de veinte años, por tanto, no se puede decir que sean un capricho del marqués". Kerkhof/Tuin (1985: 53) geben folgende thematische Unterteilung, an der man die Texteinordnung betrachten kann: "Con respecto a la temática, los sonetos del Marqués pueden dividirse en tres categorías: A. Sonetos amorosos: I, III, IV, VI, VII, VIII, IX, XI, XII, XIV, XVI, XIX, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXIX y XXXVII. B. Sonetos histórico-políticos: II, V, X, XIII, XV, XVII, XVIII, XXX, XXXI, y XXXIII. C. Sonetos religioso-morales: XXII, XXXII, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXIX, XL, XLI y XLII".

¹³ Zur Funktion von Enkomia und Adressatengedichten schreibt Regn (1987: 35): "Die Geschichte des petrarkistischen Protagonisten wird nun nicht als eine 'normale' fiktionale Geschichte präsentiert, sondern als eine Geschichte mit einer scheinbar autobiographischen Dimension. Dazu dient die Einstrukturierung von Realitätsreferenzen, welche auf den empirischen Autor zurückverweisen, und welche die historisch intendierten Leser in ihrer Referenzhaltigkeit dechiffrieren konnten und sollten".

lichkeit des Redens und die Notwendigkeit der Liebeserklärung (VII, VIII), die Laudatio der Dame (IX, XII, XIV), den Topos der *dolendi voluptas* “muero y no me quejo” (III, IV, VIII, XXIII), das Thema des Heilmittels, des *remedio* (XIX, XXIX), die paradoxe Affektstruktur “loco y lloro” (I, III, XXV, XXVIII) und ihre Variationen in den so genannten “opósitos” (XIX, XXVI), das Thema der Liebe als Übel bzw. des Liebesschmerzes und die Bitte an die Geliebte, von diesem Übel befreit zu werden (XXIV, XXVI, XXXVII).¹⁴ Santillana hat nicht nur gattungsgemäß Petrarca als *modello di poesia amorosa* oder stilistisch als *modello di lingua* nachgeahmt, sondern ihn vor allem bei der Anordnung seiner Sonette imitiert, d.h. Petrarcas Liebeslyrik als *modello di favola* benutzt. Santillana ahmt Petrarca im Aufbau seines Plots nach.¹⁵

In seinem Buch über *Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca* (1992) hat Santagata versucht, die Entstehungsgeschichte dieses Plots zu rekonstruieren. Die *Rerum vulgarium fragmenta* sollten zunächst eine Autobiographie, den exemplarischen Werdegang eines stoischen Menschen, darstellen, der nach so vielen Irrtümern den richtigen Weg – die Weg-Isotopie wird immer wieder betont – gefunden hat. In Santagatas Rekonstruktion besitzt Petrarcas Auseinandersetzung mit der Doktrin Augustinus’ im *Secretum* eine entscheidende Position. Da Petrarca wenig geneigt gewesen sei, Augustinus’ Vorschlag zu folgen, nämlich Ruhmsucht und Liebeswünsche durch eine *meditatio mortis*

¹⁴ Bei der Anordnung der Sonette folge ich der Ausgabe von Kerkhof/Tuin; siehe dort den Vergleich mit den Ausgaben von Amador de los Ríos/Durán und Solá-Solé (Kerkhof/Tuin 1985: 107-108).

¹⁵ Zum Plot im Petrarkismus schreibt Regn (1987: 132): “Ihre basale Kohärenz finden die Zyklen der meisten *cinquecentisti* demgegenüber vor allem im Bereich des ‘inneren Geschehens’, dessen Seelenbilder sich im Zug der Entfaltung des Konfliktes von *affetti amorosi* und ethisch-religiösen Normen zum Ablauf eines *iter spiritualis* ordnen”. Noch konkreter in Bezug auf Torquato Tassos Liebeslyrik und im Zusammenhang mit der Rezeption der aristotelischen Poetik, bei der die Lyrik wegen ihres Mangels an Handlung der Mimesis gegenüber problematisch war, schreibt Regn (1987: 133-134) weiter: “Zur Aufwertung der Geschichte muss sich Tasso vor allem deshalb ermuntert gesehen haben, weil für ihn als einen um weitgehende Orthodoxie bemühten Aristoteliker die ‘azioni umane’ und die aus ihnen gefügte ‘favola’ eine zentrale Rolle für das Zustandekommen einer den aristotelischen Normen gehorchenden Dichtung spielten: ‘La poesia è dunque imitazione de l’azioni umane’, und zwar von ‘azione umane’, die im mimetischen Schaffensakt ‘forma e disposizion poetica’ erhalten und so zu einer ‘favola’, einem *plot* werden”.

zu bekämpfen und beide völlig aufzugeben, blieb das Erzählprojekt, eine *mutatio* bzw. eine *imitatio vitae* darzustellen, jahrzehntelang erfolglos.¹⁶ Petrarca konnte nicht auf Liebe und Ruhm verzichten, denn das hieße, kein Buch mehr zu schreiben. Zwei Elemente seien Petrarca jedoch zu Hilfe gekommen. Das erste ist mit Dantes Hauptwerk verbunden und besagt, Laura übernehme Beatrices Rolle als Beata.¹⁷ Das impliziert, dass der Plot des *Canzoniere* den Plot von Dantes *Commedia* nachahmt. Das zweite Element ist die Verbindung der Laura-Geschichte (*in vita* und *in morte*) mit der Erlösungsgeschichte Christi, wobei das wiederkehrende Datum des Karfreitags und seine Bußsymbolik entscheidend wären. Der Werdegang stellt jetzt ein *itinerarium salvationis* dar und mündet in einen *iter spiritualis*.¹⁸ Bemerkens-

¹⁶ Ich zitiere die wichtigsten Punkte von Santagatas Argumentation: "Nell primo libro [im *Secretum*] Agostino esamina la causa che determina l'incapacità di Francesco di mettere in atto le aspirazioni al mutamento [...]. Nel secondo libro, il Santo analizza partitamente i sette peccati capitali [...] L'interrogatorio sui vizi capitali no esaurisce il compito di Agostino. Francesco, infatti, deve ancora liberarsi da due catene viziose che, dure come il diamante, lo stringono più tenacemente di tutti gli altri vincoli, e 'gli impediscono di meditare sulla morte e sulla vita'. Sono il desiderio amoroso e quello della gloria. L'intero terzo libro [...] è riservato al dibattito intorno a queste due passioni" (1992: 63); "A Petrarca non interessava confessare i suoi peccati [...]; a Petrarca interessava parlare dell'amore per Laura perché il suo vero scopo era quello di collocare in posizione eminente, dentro all'edificio autobiografico, quella produzione volgare legata al nome di Laura che, proprio negli anni in cui scriveva o riscriveva il terzo libro del *Secretum*, stava ordinando in una organica raccolta" (1992: 93).

¹⁷ Dazu Santagata (1992: 214, 215-216 und 291): "La protagonista di una storia che, partita da un banale innamoramento giovanile, arriverà a coinvolgere 'cielo e terra', non poteva avere le caratteristiche che Agostino predicava di Laura. La protagonista di siffatto racconto poteva essere solo una eroina positiva, pena l'impossibilità stessa del racconto. Non era neppure concepibile, infatti, una storia amorosa, foss'anche una storia di pentimento o di rinnovato interiore, che facesse perno su una donna medusa o 'petrosa' o, peggio ancora, demoniaca ed esiziale allo spirito dell'amante"; "Al poeta del *Canzoniere* non restava altra strada che smentire Agostino e dipingere la sua donna con colori sempre più splendidi. Sulla transmutazione della Laura agostiniana in una donna salvifica Dante e la sua Beatrice hanno avuto un ruolo di assoluto rilievo"; "[...] Dante, lirico e comico, si stava sempre più imponendo come uno dei modelli, ideologici e narrativi, determinanti per la struttura del libro".

¹⁸ Zum zweiten Element schreibt Santagata: "[...]la sua struttura [des *Canzoniere* vaticano] poggia su un evento, la morte di Laura. Quell'evento genera una delle più rilevanti invenzioni narrative di tutta la raccolta" (1992: 317); "il modo in cui Dante racconta [...] la morte della sua donna offre a Petrarca lo spunto di partenza per una complessa costruzione numerologica" (1992: 319); "la sovrastruttura

werterweise sind alle diese Elemente in Santillanas "Protopetrarkismus" vorhanden sind. Es ist nicht erstaunlich, dass autobiographische Angaben in diesen Sonetten vorkommen, wie die Nennung des Wohnortes der Geliebten (Sonett XIX):

Nin son bastante a satisfazer/ la sed ardiente de mi grand desseo/ Tajo al presente, nin me socorrer// la enferma Guadiana, nin lo creo;/ sólo Guadalquivir tiene poder/ de me guarir, e sólo aquél desseo (Kerkhof/Tuin 1985: 81).

oder des ersten Treffens (Sonett IX und Sonett XXV):

Loó mi lengua, maguer sea indigna/ aquel buen punto que primero vi/ la vuestra ymagen e forma diuina (Kerkhof/Tuin 1985: 71).

Alégrome de ver aquella tierra,/ non menos la çibdad e la morada,/ sean planicies o campos o sierra,/ donde vos vi yo la primera jornada (Kerkhof/Tuin 1985: 88)

oder die Erwähnung der lang andauernden Liebe zu der Dame (Sonett XL):

Pues me traýste, Señor, donde vea/ aquella que en ni[ñ]ez me conquistó,/ a quien adoro, siruo e me guerrea (Kerkhof/Tuin 1985: 103).

Diese sind Topoi des Wahrhaftigmachens. Auch die so genannten "sonetos fúnebres" (Sonette II und V) fungieren als Systemmarkierung und spielen in der Anordnung der Gedichte genauso wie die religiösen Texte am Ende auf ein *itinerarium salvationis* bzw. auf einen *iter spiritualis* an. Interessant ist aber, dass die Dame und die Jungfrau Maria mit der gleichen Metapher beschrieben werden: "templo" (Sonette XII und XXXVI)

simbolica imposta alla divisione referenziale 'in vita' e 'in morte' e perché le due parti consistano ciascuna di quel numero di testi" (1992: 325); "La storia [der Liebe zu Laura] nata il giorno della morte di Cristo era di per se stessa foriera di morte spirituale per il protagonista; quella succedutasi sotto i segni simbolici di una nascita associava alla morte fisica dell'amata la possibile rinascita dal peccato dell'amante" (1992: 326); "La simbologia calendariale [...] ora appare solidale: l'itinerario morale e la rete dei simboli cooperano allo stesso scopo. Ciò è accaduto perché Petrarca, in extremis, ha ritrovato la spiritualità e le parole stesse del Secretum. Con esse è ritornato il progetto originario: il Canzoniere nato come storia esemplare dell'io, e che ben presto si era trasformato nel Canzoniere di Laura, nella celebrazione del ruolo positivo della donna e dell'esperienza amorosa, ritorna di colpo, grazie a pochi spostamenti, alla primitiva dimensione" (1992: 340).

Templo emicante donde la cordura/ es adorada, e honesta destreza,/ silla e reposo de la fermosura, // choro plaziante do virtud se reza;/ válgame, deesa, tu mesura,/ e non me judges contra gentileza (Kerkhof/Tuin 1985: 74).

Virginal templo do el Verbo diuino/ vistió la forma de humanal librea,/ a quien anela todo amor benigno,/ a quien contempla commo a santa Ydea (Kerkhof/Tuin 1985: 99)

und dass am Ende des Zyklus die Jungfrau Maria Gegenstand der Laudatio des Dichters wird, was der Dame rückwirkend die Rolle der Beata bzw. Beatrice zuweist.¹⁹ Auch das Sonett über den Heiligen Christophorus (Sonett XXXVIII):

[...]// faz, por tus ruegos, por el espantable/ passo yo pase en naue segura,/ libre del golfo de la dapnación (Kerkhof/Tuin 1985: 101)

thematisiert am Ende die Weg-Isotopie als Übergang in die erlöste Welt, als *itinerarium salvationis*. Was aber die Sekundärliteratur immer wieder gewundert hat, ist der im Sonett XIV gewählte Vergleich von Dame und Christus:²⁰

Quando yo soy delante aquella dona,/ a cuyo mando me sojudgó Amor,/ cuydo ser vno de los que en Tabor/ vieron la grand claror que se razona (Kerkhof/Tuin 1985: 76).

Er findet möglicherweise seine Erklärung in den eben erwähnten Ausführungen Santagatas.

¹⁹ Bezüglich dieses Sachverhaltes bei Petrarca schreibt Santagata (1992: 313): “La redazione vaticana non rinuncia affatto alle coordinate etiche previste dal progetto originario. La canzone alla Vergine [...] ne conferma, con il definitivo abbandono del mito di Laura, la piena attualità”.

²⁰ Das Epigraph zu diesem Sonett lautet: “En este catorzésimo soneto el actor muestra que, quando él es delante aquella su señora, le parece que es en el monte Tabor, en el qual Nuestro Señor apareció a los tres discipulos suyos; e por quanto la estoria es muy vulgar, non cur[a] de la escriuir” (Kerkhof/Tuin 1985: 76). Zu diesem Vergleich hat Lapesa (1957: 187) geschrieben: “[...] son meros recursos literarios, sin que la mezcla de lo religioso con lo profano se integre en un sistema coherente de ideas [...]. Foster (1967: 445) meint ebenfalls: “In any case, whatever the exact intention, unconsciously figural in its juxtaposition of Christian and pagan or otherwise, Santillana’s references remain a good indication of the confusion and vagueness which is characteristic of the waning of the Middle Ages”.

III.

Für Garcilasos Gedichte gibt es kein Manuskript, das direkt vom Dichter stammt, da er 35-jährig plötzlich starb und sein Freund und Dichterkollege Juan Boscán das Werk als Anhang der eigenen Gedichte veröffentlichte. Dennoch müssen wir von der Idee ausgehen, dass sich der Petrarkist Boscán einige Gedanken über die Anordnung der Sonette in einem Zyklus machte. Finden sich bei Garcilaso Elemente, die dem Petrarkismus bembesker Prägung entsprechen? Bembo kannte und lobte Garcilasos neulateinische Lyrik, und mit Sicherheit hatte Garcilaso Bembos frühere Traktate gelesen.²¹

Als *modello di poesia amorosa* kommt Petrarca bei Garcilaso vor allem in der Auswahl der Topoi vor: die Laudatio der Dame bzw. die *innamoramento*-Gedichte, die *sdegno*- und Eifersucht-Thematik, die Reue-Problematik, das Krankwerden durch die Liebe und das Verlangen nach Genesung, die Konfrontation zwischen Affekt und Norm, das Thema der Abwesenheit und des Todes der Geliebten. Auch auf Petrarca als *modello di lingua* hat in der letzten Zeit die Sekundärliteratur sehr oft aufmerksam gemacht (Glaser 1969, Vosters 1972, Piras 1982, Morales Saravia 1998). Garcilaso selbst zitiert auf Italienisch einen Vers des *Canzoniere* in seinem Sonett XXII.

Auf die "autobiographischen" Komponenten, deren Einfügung die Petrarkismus-Definition vorsieht (Regn 1987: 164), ist auch bei Garcilaso hinzuweisen. Garcilasos Zyklus bezeugt die Wahrhaftigkeit der dargestellten Liebe durch Nennung von Orten, welche die Trennung von der Dame unterstreichen (Sonett III und Sonett XXXVII):

La mar en medio y tierra he dejado/ de cuanto bien, cuitado, yo tenía;/ y yéndome alejando cada día,/ gentes, costumbres, lenguas he pasado.// Ya de volver estoy desconfiado (Garcilaso de la Vega 1984: 39).

Movióme a compasión ver su accidente;/ díjele, lastimado: "Ten paciencia,/ que yo alcanzo razón, y estoy asusente" (Garcilaso de la Vega 1984: 73).

²¹ Zu diesem Thema siehe Gutiérrez Volta (1952) und den Beitrag von Dietrich Briesemeister in diesem Buch.

oder durch die Mitteilung der nicht erwiderten Liebe an Freunde,²² Petrarkisten wie Julio César Caracciolo oder Juan Boscán (Sonett XIX und Sonett XXVIII):

Y con este temor mi lengua prueba/ a razonar con vos, oh dulce amigo,/ del amarga memoria d'aquel día// en que yo comencé como testigo/ a poder dar, del alma vuestra, nueva/ y a sabella de vos del alma mía (Garcilaso de la Vega 1984: 55).

Boscán, vengado estáis, con mengua mía,/ de mi rigor pasado y mi aspe-reza,/ con que reprehenderos la terneza/ de vuestro blando corazón so-lía:// [...]// Sabed qu'en mi perfecta edad y armado,/ con mis ojos abier-tos, m'he rendido/ al niño que sabéis, ciego y desnudo (Garcilaso de la Vega 1984: 64).

In diesem Zusammenhang ist zu erwähnen, dass der Name der von Garcilaso geliebten Dame, Isabel Freire, und ihr Schicksal, nämlich Heirat mit Antonio de Fonseca (1529) und Tod bei der Geburt ihres dritten Kindes (1533 oder 1534), überliefert sind. Die Ähnlichkeit mit Lauras Schicksal wirft die Frage auf, ob Garcilaso bzw. der Herausgeber für die Bestimmung und Anordnung der Sonette eine Trennung in *in vita* und *in morte* berücksichtigt hatte. Diese Frage betrifft nicht nur autobiographische, sondern auch konventionalisierte Elemente innerhalb des Petrarkismus und hat schwerwiegende Konsequenzen für die Auslegung einzelner Texte. So kann Garcilasos Sonett XXVI:

Echado está por tierra el fundamento/ que mi vivir cansado sostenía./ ¡Oh cuánto s'acabó en un solo día!/ ¡Oh cuántas esperanzas lleva el viento! (Garcilaso de la Vega 1984: 62)

nur in Verbindung mit Petrarcas *rima* 269:

Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro/ che facean ombra al mio stanco pensiero;/ perduto ò quel che ritrovar non spero/ dal borrea a l'austro, o dal mar indo al mauro.// [...] (Petrarca 1992: 340)

verstanden werden, also mit dem Sonett des *Canzoniere*, das über Lauras und Giovanni Colonnas Tod spricht. Auch für die Auslegung des Sonetts XXIII ("En tanto que de rosa y d'azucena") ist entschei-

²² Zum Topos der Adressatengedichte bezüglich der Lyrik von Tasso und Bembo schreibt Regn (1987: 164-165): "Bei den Adressatengedichten, in denen der Angesprochene erstens nicht mit der Dame identisch ist und zweitens eine eindeutige historische Referenz zugeschrieben erhält, handelt es sich bei Tasso im Unterschied zu den *Rime* Bembos und der meisten anderen *cinquecentisti* [unter denen auch Garcilaso zu erwähnen wäre] folglich ausnahmslos um Texte, in denen die Liebe Gegenstand der poetischen Adresse ist".

dend, ob man es als *in vita*-Gedicht, d.h. als *carpe diem*-Sonett, oder als *in morte*-Text, d.h. als *vanitas*-Sonett einordnet.²³ Das Gleiche gilt für das Sonett X (“¡Oh dulces prendas por mí mal halladas”),²⁴ das Sonett XX (“Con tal fuerza o vigor son concertadas”)²⁵ und für das Sonett XXVII (“A la entrada de un valle, en un desierto”).²⁶ Die Tod-Thematik ist ebenfalls im Sonett XVI vorhanden, das dem verstorbenen jüngeren Bruder Garcilasos gewidmet ist.²⁷

Wie steht es mit den anderen, den Plot bildenden Elementen? Lassen wir die systemneutralen Enkomia für den Vizekönig von Neapel, Pedro de Toledo (Sonett XXI) (ein Pendant zu Giovanni Colonna bei Petrarca), oder für María Cardona (Sonett XXIV), wo Garcilaso Tansillo, Minturno und Bernardo Tasso erwähnt, beiseite und fragen uns, ob in Garcilasos Zyklus ein aus der Rückblickperspektive komponiertes Einleitungssonett zu finden ist. Das Sonett I scheint diese Rolle zu übernehmen, denn seine Zeitkonstruktion trennt eine Vergangenheit von einer Gegenwart, aus der das erzählende Ich spricht. Dennoch verbindet dieser Rückblick Vergangenheit und Gegenwart wieder: Der

²³ Mario Di Pinto (1988: 77-87) hat Góngoras Sonett “Mientras por competir con tus cabellos” in Verbindung nicht nur mit Garcilasos Sonett XXIII, sondern mit dem ganzen Werk des Toledaners gesetzt und gezeigt, dass Góngoras wie Garcilasos Sonett eher das Thema der *vanitas* als das des *carpe diem* thematisieren. Für eine Auslegung von Garcilasos Sonett XXIII siehe Morales Saravia (1998: 47-71) und auch den Beitrag von Horst Weich in diesem Buch.

²⁴ In diesem Sonett befindet sich das diesbezügliche Auslegungsproblem in der dritten Strophe: “Pues en una hora junto me llevastes/ todo el bien que por términos me distes,/ lleváme junto el mal que me dejastes” (Garcilaso de la Vega 1984: 46).

²⁵ Die Frage ist hier, ob im Sonett Verben wie “cortaron”, “me quedan” und “ataje” oder Worte wie “perdición” und “partida” in Verbindung mit dem Tod der Dame zu sehen sind.

²⁶ Soll der Gegensatz *presencia/ausencia* in der dritten Strophe des Sonetts im Kontext des Todes gesehen werden? “Y fue que se apartó de su presencia/ su amo, y no le hallaba, y esto siente:/ mirad hasta dó llega el mal de ausencia” (Garcilaso de la Vega 1984: 73).

²⁷ Das Sonett XVI hat das Epigraph “Para la sepultura de Don Hernando de Guzmán” und weist in seinem Hauptsatz [“No las francesas armas odiosas, [...] no las escaramuzas peligrosas [...] pudieron [...] quitar una hora sola de mi hado; más infición de aire en solo un día me quitó al mundo”] die in den anderen erwähnten Gedichten Garcilasos vorkommenden Lexeme wie “quitar una hora sola” und “en un solo día” auf, die hier explizit den Tod meinen.

giovenile errore, von dem Petrarca im Einleitungsgedicht redet,²⁸ dauert bei Garcilaso noch bis in die Gegenwart an; er ist nicht überwunden worden:

Cuando me paro a contemplar mi 'stado/ y a ver los pasos por dó me han traído,/ hallo, según por do anduve perdido,/ que a mayor mal pudiera haber llegado;// mas cuando del camino 'stó olvidado,/ a tanto mal no sé por dó he venido;/ sé que me acabo, y más he yo sentido/ ver acabar conmigo mi cuidado.// Yo acabaré, que me entregué sin arte/ a quien sabrá perderme y acabarme/ si quisiere, y aún sabrá querello;/ que pues mi voluntad puede matarme,/ la suya, que no es tanto de mi parte,/ pudiendo, ¿qué hará sino hacello? (Garcilaso de la Vega 1984: 37).

Weiter müssen wir uns fragen, ob bei Garcilaso das für Petrarca sammlungsbildende *itinerarium salvationis*, der *iter spiritualis*, vorkommt. Im Unterschied zu Santillanas Zyklus sind bei Garcilaso keine "religiösen" Sonette vorhanden (was irrtümlicherweise Garcilasos Zyklus in die Nähe des bembesken Petrarkismus führen könnte).²⁹ Und der Grund dafür liegt selbstverständlich nicht im FrühTod des Dichters. Eher ist in dieser Tatsache etwas Programmatisches zu sehen, selbst wenn man als Gegenargument, als Systemmarkierung, auf die letzten Verse des Sonetts XXV hinweisen könnte:

²⁸ Ich zitiere Petrarcas Einleitungssonett: "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono/ di quei sospiri ond'io nudriva 'l core/ in sul mio primo giovenile errore/ quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono, // del vario stile in ch'io piango et ragiono/ fra le vane speranze e 'l van dolore/ ove sia chi per prova intenda amore,/ spero trovar pietà, nonché perdono. // Ma ben veggio or sí como al popol tutto/ favola fui gran tempo, onde sovente/ di me medesimo meco mi vergogno; // et del mio vaneggiar è 'l frutto/ e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente/ che quanto piace al mondo è breve sogno" (Petrarca 1992: 3).

²⁹ Regn (1987: 28) schreibt: "Frequente Gesten der *speranza* durchziehen folglich den *Canzoniere* Petrarcas ebenso wie die Sammlungen seiner petrarkistischen Nachahmer. Bei dieser zentralen Rolle der *speranza* muss es dann nicht weiter erstaunen, dass etwa Bembo in seinem idealtypischen Affektporträt des petrarkistischen Liebenden all dessen Eigenschaften einschließlich der *dolendi voluptas* gar zur Vorbedingung einer letztendlichen Hoffnung macht: All diese Eigenschaften gelten ihm nämlich, wie es der Schluss des berühmten und immer wieder nachgeahmten *Moderato desire*, *immenso ardore* formuliert, als '... cagio ch'io spero/ grazie ch'a pochi il cielo largo destina'". Garcilaso ist außerdem, anders als Bembo, auf keinen Fall daran interessiert, durch seinen Sonetten-Zyklus die heroische Darstellung eines exemplarischen Falles zu liefern. Diesbezüglich schreibt Noyer-Weidner (1974: 345): "Worum es ihm [Bembo] in Wirklichkeit ging, war [...] nicht Resignatio und Reue, sondern Heroisierung des lyrischen Inhalts war sein eigenständiges Primäranliegen, und zwar im Sinne der Überbietung seines italienischen Vorbilds" (siehe auch Kablitz 1993: 33).

hasta que aquella eterna noche escura/ me cierre aquestos ojos que te vieron,/ dejándome con otros que te vean (Garcilaso de la Vega 1984: 61).

Bei Garcilaso liegt der Schwerpunkt, anders als bei Santillana, nicht auf der Plot-Bildung, sondern auf der Darstellung der antinomisch-paradoxalen Affektstruktur. Dies wird auch durch die Analyse der Texte nach ihrer Thematik bestätigt. Denn es fällt auf, dass es kaum Gedichte über die *affetti lieti* gibt, d.h. die Darstellung der *affetti dogliosi* überwiegt, und dass die meisten Texte das Thema des lateinischen *flebilis* und vor allem das Thema der Paradoxien haben.³⁰

IV.

Die Darstellung der *affetti dogliosi* betont immer wieder die Situation von Ausweglosigkeit, in der sich das erlebende Ich befindet. Die vom *Canzoniere* überlieferte Weg-Isotopie aktualisiert sich hier unter einer fast ausschließlich negativen Bestimmung. Vom ersten Sonett an ist die Rede von "camino" und "pasos". Dieser Weg führt zu einem Ort, der von Misstrauen (Sonett IV), Angst (Sonett V) geprägt und als "reinos del espanto" (Sonett XV), "lugar tan espantable" (Sonett XXX) oder "oscura región" (Sonett XXXVIII) definiert ist. Dieser Weg führt also zu einem *locus horridus*. Die Sonette zeigen die Zirkularität des Raumes auf und ebenso die Zirkularität im Handeln des sich dort befindenden Ichs. Weder das eine noch das andere helfen dem Ich, einen Ausweg zu finden: Denn das Denken und das Nicht-Denken an die Geliebte streiten miteinander und "se contentan en mi daño" (Sonett IX, 14); denn Vernunft und Liebeswahn wechseln sich beim Empfinden des erlebenden Ichs ab: "todo me empece, el seso y la locura" (Sonett XXXVI, 9); denn es gibt kein Heilmittel, und falls es eins gäbe, wäre es dem erlebenden Ich versagt (Sonett III); denn das Ich kennt den besten Rat und folgt dem schlechtesten (Sonett VI). In dieser Situation von Ausweglosigkeit erwähnt das erlebende Ich immer wieder ihre Ursache, nämlich die Liebe, und nennt sie ein Übel.

³⁰ Der Begriff *flebilis* meint den "tränenreichen" Charakter einer bestimmten Gattung: der Elegie, so wie er in Ovids *Amores* 3, 9 (1-3), einem Tibull gewidmeten Trauergedicht, vorkommt: "Memnona si mater, mater ploravit Achillem/ et tangunt magnas tristia deas,/ flebilis indignos, Elegia, solve capillos" (Ovid 1997: 152). Zum Begriff *flebilis* siehe von Albrecht (1997: 233).

Die Liebe als paradoxe Affektstruktur ist "el mal". Auch diese vom *Canzoniere* tradierte Übel-Isotopie hat bei Garcilaso eine besondere Akzentuierung. Wenn vom ersten Sonett an die Rede über das Übel die Liebe meint und von "tanto mal" (Sonett I), von "áspera mudanza/ del bien al mal" (Sonett IV), von "mal tamaño" (Sonett IX), von "grave mal que en mí está de continuo" (Sonett XX) usw. spricht, so verselbstständigt sich dann im Sonett XL diese Rede von der Liebesthematik und meint jetzt nur ein Übel ohne klaren Bezug:

El mal en mí ha hecho su cimiento/ y sobr'él de tal arte ha labrado/ que amuestra bien estar determinado/ de querer para siempre este aposiento;/ tráteme así que a mil habría muerto,/ mas yo para más mal estoy guardado;/ estó ya tal que todos me han dejado/ sino el dolor qu'en sí me tiene vuelto.// Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor/ y así para siempre ha de turar,/ pues la muerte no viene a quien no es vivo;/ en tanto mal, turar es el mayor,/ y el mayor bien que tengo es el llorar:/ ¡cuál será el mal do el bien es el que digo! (Garcilaso de la Vega 1984: 76).

Dadurch erwähnt Garcilaso eine in der Früh-Renaissance aktualisierte Problematik, die sich mit dem Begriff Gnostizismus und mit seiner Revidierung umschreiben lässt. Es ist nicht unangebracht, wenn ich in diesem Zusammenhang auf Blumenbergs Buch *Die Legitimität der Neuzeit* hinweise und seine Hauptthese in Erinnerung rufe, nämlich dass am Ende des Mittelalters mit dem Streit um die Universalien das Problem des Übels in der Welt zurückkehrte, nachdem es Augustinus in der Spätantike mit der Lehre der menschlichen Freiheit gelöst zu haben schien.³¹ Gnostizismus bedeutet, so interpretiert Odo Marquard

³¹ Ich zitiere die wichtigsten Punkte von Blumenbergs Argumentation: "[...] im Römerbrief des Paulus, fand Augustin das theologische Instrumentarium für das Dogma von der universalen Schuld des Menschen und für die Auffassung von seiner Rechtfertigung als einen Freispruch, der im Gnadenwege gewährt wurde und die Folgen der Schuld nicht aus der Welt schaffte. Dort fand er auch die Lehre von der absoluten Prädestination, die den Gnadenweg auf die kleine Zahl der Erwählten beschränkte und dadurch die Schuld der Allzuvielen als Erklärung der fortdauernden Verderbnis der Welt in Geltung ließ"; "Der gnostische Dualismus war für das metaphysische Weltprinzip beseitigt, aber er lebte im Schoße der Menschheit und ihrer Geschichte als absolute Sonderung von Berufenen und Verworfenen fort. Diese zur Rechtfertigung Gottes ersonnene Krudität hat ihre verschwiegene Ironie darin, dass auf dem Umweg über die Vorstellung der Prädestination eben doch die Urheberschaft des absoluten Prinzips für die kosmische Verderbnis wieder hereingeholt wird, deren Elimination der ganze Aufwand gegolten hatte"; "Der Preis für diese Rettung des Kosmos war nicht nur die Schuld, die der Mensch sich daran zumessen sollte, wie er die Welt vorfand, sondern auch die Resignation, die ihm seine Verantwortung für den Weltzustand auferleg-

Marcions Gedanken, Negativierung der Welt und Positivierung der Weltfremdheit.³² Die fast ausschließliche Darstellung der *affetti dogliosi*, die Beschreibung des möglichen Handelns als zirkulär und ausweglos, die Empfindung des Ortes als *locus horridus* unterstreichen diesen Sachverhalt. Anders als bei Petrarca, wo gnostische Komponenten (Greene gibt als Beispiel die “canzone delle metamorfosi”, *rima* 23)³³ mit der Darstellung der *affetti lieti* oder mit Beschreibungen von einem *locus amoenus* kompensiert werden, findet man diese bei Garcilaso nicht.

Wie lässt sich dieser Sachverhalt mit dem über die Erzählstruktur Gesagten vereinbaren? Erinnern wir uns an Santagatas Ausführungen zur Komposition des *Canzoniere*. Petrarca schafft – so seine Analyse – für die *Rerum vulgarium fragmenta* durch Autobiographie eine Erzählordnung, die in ein *itinerarium salvationis*, in einen *iter spiritualis* umschlägt. Santagata macht auf Petrarcas Rekurs auf Dantes *Comme-*

te: der Verzicht darauf, eine Wirklichkeit durch Handeln zu seinen Gunsten zu verändern, deren Ungunst er sich selbst zuzuschreiben hatte. Die Sinnlosigkeit der Selbstbehauptung war das Erbe der nicht überwundenen, sondern nur ‘übersetzten’ Gnosis” (Blumenberg 1996: 148-149).

³² Marquard (1993: 235 und 236) schreibt: “Die Gnostische Grundthese – die Positivierung der Weltfremdheit durch Negativierung der Welt – aktualisiert u.a. Radikalgedanken der biblischen Eschatologie: die Welt ist übel und böse; sie kann erlöst werden nur noch durch ihr Ende. Aber dieses heilsbringende Weltende lässt auf sich warten und bleibt aus”; “Es liegt in der Konsequenz von Blumenbergs Ansatz, zu sagen: der Nominalismus ist die Wiederbelebung, die Wiederkehr der Gnosis: die Rache der Gnosis an ihrer ersten Überwindung [...]. Die Negation der Universalien ist ein eschatologischer Vorgang, sozusagen auch ein Weltende: das Ende der alten Erkennbarkeit der Welt. Die Universalien-Negation [...] ist Weltnegation: Nominalismus ist Negativierung der Welt durch Positivierung der Weltfremdheit Gottes”. Blumenberg (1996: 140) definiert, was ‘gnostisch’ ist, folgendermaßen: “Die Gnosis ist von einem radikaleren metaphysischen Typus. Wo sie das neuplatonische System benutzt, ist sie doch nicht dessen Konsequenz, sondern besetzt die Stellen des System um. Der Demiurg ist zum Prinzip des Übels geworden, zum Gegenspieler des transzendenten Heilsgottes, der mit der Erschaffung der Welt nichts zu tun hat. Die Welt ist das Labyrinth des verirrt Pnuma, als Kosmos ist sie die Ordnung des Unheils, das System einer Falle.”

³³ Greene (1982: 130 und 131) schreibt: “The poem itself speaks of a ‘malign fall’ in a passage that bridges a metaphoric plunge from heaven like Phaeton’s and the transformation into a swan like Cynus’s”; “The surface text seems almost to suffer from a kind of poetic gnosticism, a rhetorical bad conscience which distrusts imaginistic incarnation and admits it only obliquely through the chiaroscuro of imitation”.

dia aufmerksam, insbesondere auf Beatrices Rolle als Beata für Laura, leider aber nur unter dem Aspekt eines dringenden *aemulatio*-Drucks, und er erwähnt nur beiläufig einen für mich einleuchtenden Sachverhalt, nämlich dass Dantes *Commedia* Petrarca nicht nur das Erzählelement, die Zeit-Kategorie, anbietet, sondern vor allem einen bestimmten Plot.³⁴ Luhmann hat mehrmals erklärt, dass die häufig verwendete Form für das Entkräften einer Paradoxie ihre Temporalisierung ist.³⁵ Was er Entparadoxierung nennt, hängt hier mit unserem Interesse am Plot zusammen. Dantes Plottierung ist ja die des Komischen. Um die paradoxe Affektstruktur gnostischer Prägung zu entparadoxieren, würde nicht irgendein beliebiger Plot ausreichen. Eine mittelalterliche Definition der Komödie, so wie wir bei Marqués de Santillana lesen, wenn er seine *Comedieta de Ponza* vorstellt, ist nicht theater-, sondern plotbedingt. Diese Definition lautet: Eine Komödie ist eine Handlung, die schlecht anfängt und gut endet.³⁶ Wie Petrarca hatte Santillana verstanden, dass unter den vorhandenen Plotmöglichkeiten nur die Komödie den Ausweg aus dem extremen Übel schafft. Diese Tatsache erklärt Santillanas Rezeption von Petrarca bzw. seine Entscheidung, am Ende seines Zyklus religiöse Sonette zu sammeln und einzufügen. Man könnte sich fragen, warum dies nicht bei Garcilaso der Fall war.

Eine mögliche Antwort ist, Santillana und Petrarca seien noch mittelalterliche Dichter gewesen und ihnen hätte noch ein *iter spiritualis* zur Verfügung gestanden. So erklärt z.B. Santagata Petrarcas Rekurs auf Dante bzw. auf eine Symbologie der Zahlen und der Daten – die

³⁴ Santagata (1992: 205) meint diesbezüglich Folgendes: “Quel libro [die *Commedia*], dunque, non era solo un riferimento a cui guardare: la sua fama e il suo impianto pre-umanistico ne facevano anche un oggetto da emulare e superare. Dante, con una operazione ai suoi tempi innovativa, ma che sapeva ormai di vecchio a chi si era educato sui classici, aveva sacrificato il genere lirico; l’umanista Petrarca avrebbe mostrato come il genere lirico, dal suo interno, senza contaminarsi, facesse nascere il libro narrativo, riattualizzando in ciò la lezione degli antichi.”

³⁵ Luhmann (2001: 247-248): “Nach dieser Auflösung des Paradoxes in die Form einer Weisung kommt Zeit ins Spiel. Die Operationen des Kalküls [...] müssen nacheinander vollzogen werden” (auch Luhmann 1994: 98).

³⁶ “Comedia es dicha aquella cuyos comienços son trabajosos e tristes, e después el medio e fin de su vida alegre, gozo [sic] e bien aventurado; e d’este vso Terencio, peno e Dante, e en el su libro, donde primeramente dise aver visto los dolores e penas ynfemales, e después el purgatorio, e alegre e bien aventuradamente después el parayso” (Marqués de Santillana 1982, I: 238).

Verbindung von Lauras Schicksal mit der Erlösungsgeschichte Christi –, die Petrarca dem “medievale dell’ Alighieri” annähert.³⁷ Als Renaissance-Dichter konnte Garcilaso sich auf einen *iter spiritualis* nicht ohne weiteres berufen, denn dieser *iter* bedeutete eine Positivierung der Weltfremdheit und eine Negativierung der Welt in einer Zeit, in der es um die Neutralisierung der Eschatologie und um Selbsterhaltung (*conservatio sui*) ging, letztendlich um Positivierung der Welt und Negativierung der Weltfremdheit.³⁸ Wahrscheinlich liegt darin die Erklärung der Eigenartigkeit von Garcilasos petrarkistischem Zyklus und auch seine neuzeitliche und gegenneuzeitliche Bestimmung, nämlich dass er im Komplex der Paradoxie bzw. der Notwendigkeit einer Entparadoxierung durch den komischen Plot, aber auch der Unmöglichkeit eines mittelalterlichen *iter spiritualis* verhaftet war. Denn die Legitimität der Neuzeit als zweite Überwindung des Gnostizismus verlangte nach einem darstellenden und erlebenden Ich, das selbstbehauptend und selbstreferentiell aus einer als Kerker empfundenen Welt herausfindet. Wenn man an die Tragikomödie von Calisto und Melibea Anfang des 16. Jahrhunderts denkt, konstatiert man die Unmöglichkeit einer Komödie. Erst mit Lope de Vega und seiner *comedia nueva* zeichnet sich mit aller Deutlichkeit ein komischer Plot ab, der aus dieser Ausweglosigkeit herauskommt. Er ist nicht mehr innerhalb des Petrarkismus anzusiedeln und insofern ist das heute nicht zu erörtern.

³⁷ Santagata (1992: 330): “La simbologia del numero a cui Petrarca ricorre come extrema ratio per consolidare un edificio che rischiava di non reggere al suo stesso peso rivela una forma mentis che non è quella dell’umanista in gara con i classici e nemmeno quella dell’indagatore della coscienza formatosi sulle pagine di Agostino, ma, per l’appunto, quella ‘medievale’ dell’Alighieri”.

³⁸ Marquard (1993: 236, 237): “So ist die ‘zweite Überwindung der Gnosis’ Überwindung der zweiten Gnosis: des Nominalismus, gegen dessen weltfremden Gott die Welt bewahrt werden kann nur durch die Tendenz zur – gegenüber diesem weltfremden Gott – gottfremden Welt: durch Ausbruch in ein neues konservatives Zeitalter (conservatio nicht mehr durch concursus Dei, ‘Fremderhaltung’, sondern durch ‘conservatio sui’, ‘Selbsterhaltung’), die Neuzeit, die also – gegengnostisch – ist: Positivierung der Welt durch Negativierung der Weltfremdheit”; “Darum startet die Neuzeit – gegen Weltnegation für Weltbewahrung – als Neutralisierung der Eschatologie: sie ist das ‘Zeitalter der Neutralisierungen’ (Carl Schmitt) [...]”.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Bembo, Pietro (1960): *Prose e rime* (hrsg. von Carlo Dionisotti). Torino: Unione tipografico-editrice Torinese.
- Kerkhof, Maxim P. A. M./Tuin, Dirk (1985): *Los Sonetos "Al Itálico Modo" de Íñigo López de Mendoza Marquéz de Santillana* (kritische Ausgabe). Madison: Studies Medieval, Seminar of Hispanicist.
- Garcilaso de la Vega (³1984): *Poesías castellanas completas* (hrsg. von Elias L. Rivers). Madrid: Editorial Castalia.
- (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.
- Petrarca, Francesco (⁸1992): *Canzoniere* (Introduzione di Roberto Antonelli. Testo critico e saggio di Gianfranco Contini. Note al testo die Dabniele Ponchiroli). Torino: Giulio Einaudi editore.
- (⁴1999): *Canzoniere* (Introduzione di Ugo Foscolo. Note di Giacomo Leopardi. Cura die Ugo Dotti). Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- (¹⁵1999): *Canzoniere* (Introduzione e note di Pietro Cudini). Milano: Garzanti Editore.
- Ovid [Publius Ovidius Naso] (1997): *Amores. Liebesgedichte* (Lateinisch/Deutsch; übers. und hrsg. von Michael von Albrecht). Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- Santillana, Marqués de (1982): *Poesías completas*. 2 Bde. (hrsg. von Manuel Durán). Madrid: Editorial Castalia.
- Tibull [Albius Tibullus] (2001): *Elegische Gedichte* (Lateinisch/Deutsch; übers. und hrsg. von Joachim Lilienweiß, Arne Malmshemer und Burkhard Mojsisch). Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Sekundärliteratur

- Albrecht, Michael von (1997): "Nachwort". In: Ovid: *Amores. Liebesgedichte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 226-262.
- Blumenberg, Hans (1996): *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Carr, Derek C. (1978): "Another look at the metrics of Santillana's sonnets". In: *Hispanic Review* 46 (Philadelphia, Pennsylvania): S. 41-53.
- Cizek, Alexandru N. (1994): *Imitatio et tractatio. Die literarisch-rhetorischen Grundlagen der Nachahmung in Antike und Mittelalter*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Durán, Manuel (1961): "Santillana y el prerrenacimiento". In: *Nueva Revista de Filología Hispánica* XV, 3-4 (México D.F.): S. 343-363.
- Farinelli, Arturo (1922): *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*. Torino: Fratelli Boca, editori.
- Foster, David William (1967): "Sonnet XIV of the Marqués de Santillana and the Waning of the Middle Ages". In: *Hispania* L, 3 (New York): S. 442-446.

- Fucilla, Joseph (1960): *Estudios sobre el petrarquismo en España*. Madrid: Revista de Filología Española, Anejo LXXII.
- Gentil, Pierre Le (1952): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge. Deuxième Partie. Les Formes*. Rennes: Plihon, Editeur.
- Glaser, Edward (1969): "El cobre convertido en oro. Christian rifacimentos of Garcilaso's poetry in the sixteenth and seventeenth centuries". In: *Hispanic Review* XXXVII, 1 (University of Pennsylvania, Philadelphia): S. 61-76.
- Gmelin, Hermann (1932): "Das Prinzip der Imitatio in den romanischen Literaturen der Renaissance". I. Teil. In: *Romanische Forschungen* XLVI (Erlangen): S. 85-356.
- Greene, Thomas M. (1982): *The Light in Troy. Imitatio and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven/London: Yale University Press.
- Gutiérrez Volta, Joaquina (1952): "Las odas latinas de Garcilaso de la Vega". In: *Revista de literatura* II, 4 (Madrid): S. 281-308.
- Hempfer, Klaus W. (1987): "Probleme der Bestimmung des Petrarkismus. Überlegungen zum Forschungsstand". In: Stempel, Wolf-Dieter/Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 253-277.
- (1988): "Pluralisierung des erotischen Diskurses in der europäischen Lyrik des 16. und 17. Jahrhunderts (Ariosto, Ronsard, Shakespeare, Opitz)". In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* N.F. 38, 3 (Heidelberg): S. 251-264.
- (1991): "Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)". In: Tizmann, Michael (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, S. 7-43.
- (1993): "Probleme traditioneller Bestimmungen des Renaissancebegriffs und die epistemologische 'Wende'". In: Hempfer, Klaus W. (Hrsg.): *Diskursstrukturen und epistemologische Voraussetzungen*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 9-45.
- Kablitz, Andreas (1985): "Intertextualität und die Nachahmungslehre der italienischen Renaissance. Überlegungen zu einem aktuellen Begriff aus historischer Sicht". In: *Italianische Studien* 8 (Wien): S. 27-38.
- (1993): "Lyrische Rede als Kommentar. Anmerkungen zur Petrarca-Imitatio in Bembo's *Rime*". In: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 29-76.
- Keniston, Hayward (1922): *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*. New York: Hispanic Society of America.
- Lapesa, Rafael (1957): "El endecasílabo en los sonetos de Santillana". In: *Romance Philology* X, 3 (Berkeley/Los Angeles): S. 180-185.
- ([1948] ³1985): *Garcilaso: Estudios completos. La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Ediciones Istmo.
- López Bascuñana, María Isabel (1978): "Algunos rasgos petrarquescos en la obra del Marqués de Santillana". In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 331 (Madrid): S. 19-39.

- Luhmann, Niklas (²1994): *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (⁶1996): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (2001): "Die Paradoxie der Form". In: Luhmann, Niklas: *Aufsätze und Reden*. Stuttgart: Philipp Reclam jun., S. 243-261.
- Marquard, Odo (1993): "Rückfall in die Gnosis". In: Sloterdijk, Peter/Macho, Thomas H. (Hrsg.): *Weltrevolution der Seele. Ein Lese- und Arbeitsbuch der Gnosis*. Zürich: Artemis & Winkler Verlag, S. 234-241 [ursprünglich unter dem Titel "Das gnostische Rezidiv als Gegenneuzeit. Ultrakurztheorem in lockerem Anschluß an Blumenberg". In: Taubes, Jacob (Hrsg.): *Gnosis und Politik (= Religionstheorie und Politische Theologie*, Bd. II). München/Paderborn/Wien/Zürich: Fink, Schöningh, 1984: 31-36].
- Morales Saravia, José (1998): "*Vanitas* y petrarquismo en el soneto XXIII de Garcilaso de la Vega". In: *Iberoromania* 47 (Tübingen): S. 47-71.
- Morros, Bienvenido (1995): "Prólogo". In: Garcilaso de la Vega: *Obra poética y textos en prosa*. Barcelona: Crítica: XXV-CXV.
- Neubert, Fritz (1962): "Zum Problem des Petrarkismus in Europa". In: Neubert, Fritz: *Französische Literaturprobleme. Gesammelte Aufsätze*. Berlin: Duncker & Humblot, S. 449-460.
- Noyer-Weidner, Alfred (1974): "Lyrische Grundform und episch-didaktischer Überbietungsanspruch in Bembos Einleitungsgedicht". In: *Romanische Forschungen* 86, 3-4 (Frankfurt/Main): S. 314-358.
- Penna, Mario (1954): "Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana". In: *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*. Bd. V. Madrid: Consejo superior de investigaciones científicas. Patronato Marcelino Meéndez Pelayo, S. 1-30.
- Penzenstadler, Franz (1993): "Elegie und Petrarkismus. Alternativität der literarischen Referenzsysteme in Luigi Alamannis Lyrik". In: Hempfer, Klaus W./Regn, Gerhard (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 77-114.
- Pigman III, George. W. (1980): "Versions of Imitation in the Renaissance". In: *Renaissance Quarterly* XXXIII, 1 (New York): S. 1-32.
- Pinto, Mario Di (1988): "Mientras por competir con Garcilaso". In: *Cuadernos Hispanoamericanos* 461 (Madrid): S. 77-87.
- Piras, Pina Rosa (1982): "Yo tra metáfora e letteralità: lettura del soneto *Quando me paro a contemplar mi 'stado* di Garcilaso de la Vega". In: *Annali. Seione romana* XXIV, 2 (Neapel): S. 427-432.
- Prieto, Antonio (1975): *Garcilaso de la Vega*. Madrid: Sociedad general española de librería.
- Regn, Gerhard (1987): *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*. Tübingen: Romanica Monacensia, Gunter Narr Verlag.
- (1993): "Systemdeterminierung und Systemtransgression. Zur Petrarkismus-Problematik in Marinos 'Rime Amoroze' (1602)". In: Hempfer, Klaus W./Regn,

- Gerhard (Hrsg.): *Der petrarkistische Diskurs. Spielräume und Grenzen*. Stuttgart: Franz Steiner, S. 257-280.
- Reiff, Arno (1959): *Interpretatio, imitatio, aemulatio. Begriff und Vorstellung literarischer Abhängigkeit bei den Römern*. Köln: Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität Köln.
- Rivers, Elias L. (Hrsg.) (1974): *La poesía de Garcilaso: ensayos críticos*. Barcelona: Ariel.
- (1980): *Garcilaso de la Vega. Poems. A Critical Guide*. London: Grant & Cutler Ltd.
- (1984): "Introducción biográfica y crítica". In: Garcilaso de la Vega: *Poesías castellanas completas* (hrsg. von Elias L. Rivers). Madrid: Editorial Castalia, S. 9-25.
- Santagata, Marco (1992): *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: Società editrice il Mulino.
- Sanvisenti, Bernardo (1902): *I primi influssi di Dante del Petrarca e del Boccaccio sulla Letteratura Spagnola* (1902). Milano: Ulrico Hoepli editore.
- Schiff, Mario (1905): *La bibliothèque du Marquis de Santillana*. Paris: Librairie Émile Bouillon.
- Vannutelli, Evelina (1924): "Il marchese di Santillana e Francesco Petrarca". In: *Rivista d'Italia* XXVII, II (Milano): S. 138-149.
- Vosters, Simon A. (1972): "Dos sonetos de Garcilaso. Análisis estilístico". In: *Hispanofila. Literatura-ensayos* 45 (Chapel Hill, North Carolina): S. 1-37.
- Warning, Rainer (1987): "Petrarkistische Dialogizität am Beispiel Ronsard". In: Stempel, Wolf-Dieter/Stierle, Karlheinz (Hrsg.): *Die Pluralität der Welten. Aspekte der Renaissance in der Romania*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 327-358.

Wolfgang Matzat

Liebe und Natur in Garcilasos Eklogen

1. Einleitung

Garcilasos Wendung zur Bukolik, der wir nach Meinung vieler Interpreten seine schönsten Verse verdanken, ist für den Leser der Sonette und *Canciones* kaum vorausszusehen. Denn von jener idealen Naturlandschaft, welche den szenischen Kontext der Hirtendichtung bildet, finden sich in der höfisch-petrarkistischen Lyrik Garcilasos¹ nur wenige Spuren. Dies ist umso bemerkenswerter, als ja schon in Petrarcas *Canzoniere* die Liebesdarstellung immer wieder mit der Evokation eines idyllischen Naturambientes verbunden wird. Demgegenüber situiert Garcilaso in seinen Sonetten und *Canciones* die Liebeserfahrung fast ausschließlich in einem seelischen Innenraum. Landschaften werden hier, wenn überhaupt, nur im allegorischen Modus präsentiert, vor allem als Gebirgslandschaften, welche die Gefahren der Liebe versinnbildlichen (Sonette VI, XXXVIII). Wenn Garcilaso äußere Kontexte weitgehend ausspart, so entspricht dies natürlich der Tendenz zu einer vom Gefühl der Ausweglosigkeit geprägten Selbstreflexion, von der seine frühen Texte häufig geprägt sind. Die Wahl des pastoralen Genres, in dem die Landschaftsdarstellung eine unverzichtbare Komponente bildet, ist somit ein deutliches Zeichen einer Neuorientierung. Vor diesem Hintergrund will ich im Folgenden der Frage nachgehen, in welcher Weise Garcilasos Liebesdarstellung durch den Wechsel des Gattungsparadigmas von den höfisch-petrarkistischen Formen der Lyrik zur Ekloge beeinflusst wird.

Die pastorale Dichtung, die Garcilaso vor allem in ihren Ausprägungen bei Vergil und Sannazaro rezipierte, impliziert nicht nur einen Kontextwechsel der Liebeserfahrung, sondern eröffnet auch die Möglichkeit einer Transformation der höfisch-petrarkistischen Liebeskon-

¹ Die Liebesdarstellung der Sonette und *Canciones* wird hier als höfisch-petrarkistisch bezeichnet, da sich in diesen Texten die Einflüsse der spanischen höfischen Tradition und des italienischen Petrarkismus in häufig unentwirrbarer Weise vermischen.

zeption. Diese Transformation weist drei Aspekte auf: den Aspekt der Naturalisierung, den Aspekt der Sozialisierung und den Aspekt der Ästhetisierung. Die Naturalisierung ergibt sich zunächst aus der metonymisch-metaphorischen Relation zwischen dem in Lobpreis und Klage sich ausdrückenden Liebeserleben und dem Naturkontext. Liebe kann auf diese Weise als Naturvorgang präsentiert werden, was vor allem auch erlaubt, ihre biologische und sexuelle Dimension in neuer Weise – jenseits der Alternative von derber Anspielung und moralischer Selbstbezüglichkeit – zu integrieren. In diesem Zusammenhang ist an die These von Hellmuth Petriconi zu erinnern, dergemäß die Vorstellung einer im Goldenen Zeitalter herrschenden Liebesfreiheit – und zwar im Sinne einer Freiheit zur Liebe – bei der Rezeption der Bukolik in der Renaissance den idealen Fluchtpunkt bildet.² Der Aspekt der Sozialisierung steht mit dem der Naturalisierung in engem Zusammenhang. Da Liebe einen natürlichen Teil des Schäferlebens bildet und weitgehend von gesellschaftlichen Zwängen, insbesondere dem der Ehre, frei ist, herrschen im arkadischen Raum auch nicht die Kommunikationshindernisse bzw. -verbote, denen die Liebe im höfischen Raum unterliegt und die gerade in der spanischen *Cancionero*-Lyrik immer wieder thematisiert werden. Das Besingen von Liebesglück und Liebesunglück sowie der hierfür verantwortlichen Schäferinnen ist daher bei den Schäfern eine gemeinsame Angelegenheit, und die Liebe bildet – als Gegenstand der Lieder – den eigentlichen Zusammenhalt der Schäfergesellschaft.³ Der Aspekt der Ästhetisierung ist schließlich wieder eng mit dem der Sozialisierung verbunden: Er beruht einerseits auf einer der Situation des öffentlichen Vortrags entsprechenden Distanz zu der besungenen Liebeserfahrung und andererseits auf der der pastoralen Dichtung von Anfang an inhärenten Selbstreferentialität.⁴ Natürlich stellen diese Tendenzen keine radikale

² Petriconi stellt mit Bezug auf die sechste Ekloge aus Sannazaros *Arcadia* fest: „das neue Arkadien ist zwar ein unvollkommenes, aber eben doch Abbild dieses goldenen Zeitalters, in dem die Liebesfreiheit galt. Mit anderen Worten, das Schäfertum, oder wenn man so will, das Schäferkostüm ist die literarische Einkleidung, um Liebe und Liebende ohne Rücksicht auf moralische, gesellschaftliche oder sonstige Bindungen darzustellen, die es in jener Welt nicht gibt“ (Petriconi 1948: 191-192).

³ Zu diesem Aspekt der Bukolik siehe vor allem Alpers (1997: 79-134).

⁴ Zum besonderen Fiktionscharakter der frühneuzeitlichen Bukolik siehe Iser (1993: 60-157).

Erneuerung dar, da sie auch in der vorhergehenden Liebeslyrik schon mehr oder weniger deutlich angelegt sind. Gleichwohl ist für die Bukolik eine Akzentuierung der Natürlichkeit der Liebe, ihres zentralen Stellenwerts als sozialer Tatsache sowie der ästhetischen Inszenierung der Liebeserfahrung in besonderer Weise charakteristisch.

Im Hinblick auf die Eklogen Garcilasos ist nun allerdings festzustellen, dass sich hier diese Merkmale der bukolischen Liebesdarstellung nur teilweise oder nur in stark modifizierter Weise wiederfinden. Vor allem gilt dies für das erste Merkmal der Naturalisierung, das ja in gewisser Weise die Grundlage für die beiden anderen bildet und auf das ich mich im Folgenden auch konzentrieren werde. Der Grund für Garcilasos spezifische Ausgestaltung der bukolischen Liebesdarstellung liegt darin, dass die für die Renaissance typischen Positivierungstendenzen,⁵ für die die Bukolik als paradigmatisch angesehen werden kann, bei ihm auf eine noch spätmittelalterliche Liebeskonzeption treffen: die überwiegend pessimistische Konzeption der *Cancioneros* und der *novela sentimental* mit der ihr eigenen Vorstellung eines sündhaften und den Liebenden von sich selbst entfremdenden *loco amor*. Dieses Spannungsverhältnis erfährt in den drei Eklogen eine je unterschiedliche Gestaltung, die ich nun näher beschreiben will. Dabei ist es ein Leitgedanke, der die folgenden Überlegungen begleiten soll, dass die alte Vorstellung von der Alterität der Liebe bei Garcilaso mit einer neuen, sich im Renaissancedenken ausbildenden Vorstellung von der Alterität der Natur zusammengeführt wird. Ich beginne mit der zweiten Ekloge, die wahrscheinlich als erste abgefasst wurde, um dann die Besprechung der ersten und der dritten Ekloge anzuschließen.⁶

⁵ Diese Positivierungstendenzen sind sowohl durch die Antikerezeption motiviert – sowohl im Hinblick auf den neoplatonischen als auch auf hedonistische Diskurse (zu dieser Diversifizierung der Liebesdiskurse siehe Hempfer (1991: 22-38) – als auch durch eine für die Frühe Neuzeit insgesamt merkmalfhafte “affirmation of ordinary life” (Taylor 1989: 211-302), der die oben schon genannten Aspekte der Naturalisierung und der Sozialisierung der Liebe entsprechen.

⁶ Meine Lektüre der Eklogen verdankt zahlreiche Anregungen der Bonner Dissertation von Brigitte Mager (2003). In ihrer Arbeit, die das gesamte Werk von Garcilaso de la Vega in den Blick nimmt, will Mager nachweisen, dass die *Imitatio* bei Garcilaso eine überwiegend kritische Funktion hat und häufig zur pointierten ironischen Infragestellung von kanonisierten Diskursen und anthropologischen Konzeptionen der Renaissance eingesetzt wird.

2. *Egloga II*: Liebe als Störung der Natur

Garcilasos zweite Ekloge hat bekanntlich zwei recht unterschiedliche Hälften. Der erste Teil handelt von der unglücklichen Liebe des Hirten Albanio, der aufgrund seiner Zurückweisung durch Camila in geistige Umnachtung verfällt. In seinem Wahn wird ihm die Fürsorge der befreundeten Schäfer Salicio und Nemoroso zuteil, wobei letzterer die Heilung durch den Magier Severo in Aussicht stellt. Zuvor jedoch erzählt Nemoroso im zweiten Teil der Ekloge die Geschichte des Geschlechtes der Herzöge von Alba, wie er sie von Severo erfahren hat – der wiederum bezieht seine Kenntnisse vom Flussgott des Tormes –, wobei er den zu Garcilasos Zeit den Herzogstitel führenden Fernando in den Mittelpunkt stellt. Wie in der jüngeren Kritik (Rivers 1972, García Galiano 2000) in Auseinandersetzung mit dem traditionellen Vorwurf der Heterogenität betont wird, sind die beiden ungleichen Hälften thematisch durch eine sie umgreifende Grundopposition miteinander verknüpft: durch die Opposition zwischen leidenschaftlichem Selbstverlust, wie er durch die Figur des Albanio repräsentiert wird, und den in der Figur des Fernando verkörperten höfischen Tugenden, die diesen sowohl in der Liebe – als glücklichen Ehemann – als auch im Krieg – im Dienst von Karl V. – zum Erfolg führen.

Allerdings ist nun schon der erste, im engeren Sinne bukolische Teil oppositiv strukturiert. Diese Oppositionsstruktur hängt eng mit dem Naturkontext zusammen. Entsprechend der bukolischen Tradition bildet der pastorale *locus amoenus* einen Korrespondenzraum für glückliche Formen des Daseins. Im Falle Albanios korrespondiert die schöne Natur mit der ersten, unschuldigen Phase seiner Liebe, in der er in geschwisterlicher Verbundenheit mit Camila aufwuchs. So beschwören die klare Quelle und der sie umgebende Lustort bei Albanio zu Beginn der Ekloge Erinnerungen an schönere Zeiten herauf, an die Zeiten “de un amor sano y lleno de pureza” (V. 184). Zugleich erinnert die Quelle aber auch an das Ende des Liebesglücks, da Albanio den Spiegel ihrer Wasseroberfläche als Medium eines Liebesgeständnisses benutzte, das von Camila brüsk abgewiesen wurde: “En vuestra claridad vi mi alegría/ escurecerse toda y enturbiarse” (V. 7-8). Die in sinnliches Begehren transformierte Liebe bedeutet somit eine Störung und Trübung des pastoralen Naturkontexts. Entsprechend negativ lautet dann auch Albanios eigene Kommentierung des Wandels seiner

Gefühle, wobei er sich deutlich an neoplatonischen Bewertungsmaßstäben orientiert: Die “tan sencilla/ y tan pura amistad” (V. 314-315), die sich mit dem Anblick der Schönheit – dem “placer de miralla” (V. 320) – begnüge, ist zu einem “fiero desear” (V. 321) geworden; und dies hat zur Folge, dass Camilas Abwesenheit Höllenqualen verursacht. Im Kontext dieser neoplatonisch fundierten Beschreibung der mit der sinnlichen Liebe verbundenen Nachteile kehren Schlüsselwörter der höfischen Lyriktradition wieder: Albanios Begehren ist ein mit “gran culpa” verbundener “loco error” (V. 497, 489), und das Ausbleiben von Erfüllung bedeutet “cruda muerte” und “infierno” (V. 324-325). Albanio hat also mit dem Abstieg von der seelischen zur sinnlichen Liebe bzw. mit dem Rückfall in das verzehrende Begehren der höfischen Tradition den Einklang mit der Natur verloren. Ein Verweis auf einen solchen Bruch der Naturordnung ist auch darin enthalten, dass von Camila gesagt wird, sie sei dem Dienst der Diana geweiht. Diana als Schutzgöttin Arkadiens und der arkadischen Dichtung ist hier auch die für pastorale Keuschheit einstehende Autorität, deren Gebote Albanio gröblich missachtet. Die letzten Stufen der Entfremdung von der Natur – und zwar vor allem von der eigenen – erreicht Albanio dann durch seinen Wahn und seinen Selbstmordversuch. Im markanten Gegensatz zum intertextuellen Bezugspunkt, der Geschichte des Carino in Sannazaros *Arcadia* (VIII), gibt es hier zunächst auch kein versöhnliches Ende. Während Carino durch den Anblick zweier Tauben und darauf durch die mitleidsvolle Intervention seiner Angebeteten von seinem Vorhaben abgebracht wird, scheitert Albanios selbstmörderische Absicht daran, dass ihn ein Windstoß unsanft auf den Rücken wirft.

Wie Albanios Geschichte zeigt, ist man im arkadischen Ambiente der zweiten Ekloge recht weit von der von Petriconi gerühmten “Liebesfreiheit” entfernt. Vielmehr entspricht dem Naturkontext nur das Ideal einer reinen, seelischen Liebe, wohingegen die körperliche Erfüllung streng tabuiert ist. Darüber hinaus repräsentieren nun aber die anderen beiden Hauptfiguren, Salicio und Nemoroso, einen Zustand, der noch weiter von der mit dem Goldenen Zeitalter assoziierten Liebesvorstellung entfernt ist: nämlich die Freiheit von der Liebe. So preist sich Nemoroso glücklich, dass Severo ihn von einem “amor insano” (V. 1093) kuriert hat, und will daher auch Albanio das segensreiche Wirken des Magiers angedeihen lassen. In ähnlicher Weise gibt

Salicio zu verstehen, die Leiden der Liebe kennen gelernt und überwunden zu haben (V. 347-349). Dabei ist es von besonderer Bedeutung, dass er gleich zu Beginn der Ekloge als Kontrastfigur zu Albanio eingeführt wird. Nach Albanios Liebesklage, in der dieser feststellt, dass sein Unglück ihn für die Naturschönheiten unempfänglich macht, tritt Salicio auf und rezitiert ein hyperbolisches Lob des Landlebens nach dem Muster des Horazschen "Beatus ille" (V. 38-76). Durch den Kontrast mit Albanio wird verdeutlicht, dass sich das von Salicio gerühmte sorgenfreie pastorale Leben nicht nur darin gründet, dass man von den Zwängen des sozialen Konkurrenzkampfs um Geld und Anerkennung befreit ist, sondern darüber hinaus auch die Freiheit von der Liebe voraussetzt.⁷

Die klare Oppositionsbeziehung, aufgrund deren Albanios wahnhaftige Liebe in Gegensatz zum 'gesunden' pastoralen Kontext tritt, wird nun aber im Verlauf des Textes immer wieder destabilisiert. Diese Destabilisierungsstrategie nimmt schon am Texteingang bei der oppositiven Einführung von Albanio und Salicio ihren Anfang. So ist bereits das plakative Zitat des "Beatus ille", das ja auch bei Horaz ironisiert wird, als ironisches Dementi eines idealisierenden Naturkonzepts lesbar. Unübersehbar wird diese Ironie, als Salicio angesichts des schlafenden Albanio – ohne ihn erkannt zu haben – die Werke der Natur preist und sich dabei auf die segensreiche Wirkung des Schlafes bezieht. Denn dies gilt gerade nicht für Albanio, der auch im Traum keine Erlösung von seiner wahnhaften Liebe findet. Wenn also Salicio bewundernd feststellt, dass der Natur kaum Fehler unterlaufen – "cuán pocas obras cojas/ en el mundo son hechas por tu mano" (V. 80-81) –, so kann er das nur, weil er den Schlafenden noch nicht identifiziert hat. Denn der unglückliche Albanio, der sich selbst von seinen Träumen genarrt fühlt – "¡Ah, sueño, estás burlando!" (V. 114) –, ist offensichtlich nun gerade ein Beispiel für diese "obras cojas". Damit ist aber das von Salicio aufgerufene Konzept einer nach göttlichem Ratschluss und nach Maßgabe göttlicher Vollkommenheit agierenden Natur deutlich in Frage gestellt.

⁷ Ähnlich wird in Montemayors *Diana* die ideale pastorale Existenz als liebesfreier Zustand und nicht als Zustand der Liebesfreiheit charakterisiert. Sireno kann das Hirtendasein solange in ungetrübter Weise genießen, "hasta que el crudo amor tomó aquella posesión de su libertad que él suele tomar de los que más libres se imaginan" (Montemayor 1991: 12).

Ein zweites Beispiel für die Destabilisierung der leitenden Oppositionsbeziehungen bildet die Jagdthematik, die vor allem in Albanios Erzählung seiner unglücklichen Liebesgeschichte eine besondere Rolle spielt. In enger Anlehnung an Sannazaro (*Arcadia*, VIII)⁸ wird hier dargestellt, wie sich Albanio und Camila in ihren glücklichen Kindheits- und Jugendtagen als Verehrer der Diana dem gemeinsamen Zeitvertreib der Jagd widmeten. Im Mittelpunkt stehen dabei die Vogeljagd und das Vergnügen, das die beiden angesichts des Leidens der gefangenen Tiere empfanden. Im Text korrespondiert die Jagd zunächst eindeutig mit der Phase der Unschuld; und so wird solche Lust an grausamer Tierquälerei wohl nur dem modernen Leser missfallen. Gleichwohl hat auch Garcilaso die Jagdepisode in einen Kontext eingerückt, der sie nicht ganz so unschuldig erscheinen lässt. Ausschlaggebend ist hierfür, dass Garcilaso die metaphorische Relation, die sich zwischen der Vogeljagd – vor allem aufgrund der Netze und Schlingen, die dabei verwendet werden – und dem Liebesgeschehen ergibt, im Vergleich mit Sannazaro deutlich akzentuiert hat (Boase 1988: 41-42). So wird der nach seinem durch den Wind vereitelten Selbstmordversuch auf dem Rücken liegende Albanio in derselben Pose beschrieben wie vorher die an den Boden gefesselte Krähe, mit der man ihre Artgenossen ins Verderben lockte (V. 273-274, 659). Die Ohnmacht der gejagten Vögel weist also auf Albanios Ohnmacht voraus, und – das ist noch gravierender – die Grausamkeit der Jäger auf die Grausamkeit der Geliebten. Dies wird besonders deutlich, als Camila nun anders als bei Sannazaro im Gewand einer Jägerin auftritt, die einen verwundeten Hirsch verfolgt (V. 720-733). Denn im Kontext der Ekloge wird Camila auf diese Weise nicht nur mit der Dido der *Aeneis* (IV, V. 68-74) korreliert, sondern es wird ihr auch die Rolle des die Liebeswunde verursachenden Amors zugewiesen. So bezieht sich Albanio, als er sie schlafend antrifft, auf ihre “mano poderosa de matarme” (V. 798). Von der Jägerin wird Camila dann aber zur Gejagten, als sie sich nur mit Mühe der heftigen Zudringlichkeiten Albanios erwehren kann. Bezeichnenderweise hatte sie ihre Mittagsruhe damit begründet, dass während der “siesta insana” nur die Männer dem Jagdgeschäft nachgehen (V. 740-741). Die Textbelege sollten ausreichen, um das oben eingeführte Argument zu verdeutlichen. Die

⁸ Zu einem ausführlichen Vergleich mit Sannazaro siehe Azar (1981: 78-119).

Jagd, die zunächst als Teil eines von sinnlicher Liebe freien und damit naturgerechten Daseins zur Darstellung kommt, ist gleichzeitig Metapher einer heftigen sinnlichen Liebe, bei der die beiden Partner abwechselnd die Positionen des Jägers und des Gejagten einnehmen. Die Opposition zwischen Keuschheit und sinnlicher Liebe kollabiert, die dem Dienst der Diana geweihte Jägerin verrichtet das Geschäft des Venus-Sohns Amor. Das Thema der Jagd gewinnt also dadurch eine dekonstruktive Funktion, dass es nicht nur eine gesunde und gewissermaßen naturgewollte Naturbeherrschung, sondern auch die Ohnmacht gegenüber einer unkontrollierbaren Triebnatur anzeigt.

Es bleibt noch anzumerken, dass auch die eingangs beschriebene oppositive Gesamtstruktur durch ähnliche Destabilisierungsprozesse betroffen ist. Eine genaue Lektüre zeigt, dass die Kontrastrelation zwischen dem unbeherrschten, seiner Leidenschaft ausgelieferten Albano und dem in höfischer Affektdämpfung geübten Fernando nicht immer ganz so deutlich ist, wie das manche der modernen Kritiker behaupten. Zwar hindert die erste Begegnung Fernandos mit seiner späteren Frau, bei der er sogleich in Liebe entbrennt, ihn nicht daran, zunächst im Krieg seine Tüchtigkeit zu beweisen, doch kann er dann am Hochzeitstag vor der Tür des ehelichen Schlafgemachs kaum noch gebändigt werden (V. 1415-1416). Ähnlich ungebändig zeigt er sich aber auch im Kriegsdienst. Angesichts der herannahenden Schlacht gegen die Türken wird er von einer so heftigen Gier nach Blut erfasst – “por colorar su lanza en turca sangre” (V. 1663) –, dass er sich wie ein vom Jagdfieber ergriffener irischer Windhund benimmt (V. 1666). Mit diesen teilweise schon von Herrera gerügten Brüchen des *decorum*⁹ gibt Garcilaso zu verstehen, dass die soziale Kanalisierung der Leidenschaften, auf der das höfische Verhaltensideal beruht, ein schwieriges und nie vollständig gelingendes Unterfangen ist. Die Einheit der Ekloge liegt also weniger in einem optimistischen Plädoyer für höfische Wesensart als in der Beförderung der eher pessi-

⁹ So kommentiert Herrera die Darstellung des Ungestüms des jungen Bräutigams auf folgende Weise: “[Garcilaso] deslustró mucho la limpieza y honestidad de toda esta descripcion” (Gallego Morell 1966: 530).

mistischen Einsicht, dass Liebe, Jagd und Krieg in ähnlicher Weise die Grenzen menschlicher Naturbeherrschung erkennen lassen.¹⁰

3. *Egloga I*: Liebe als natürliches Glück und als natürliche Fatalität

Garcilasos erste Ekloge besteht aus einem einleitenden Widmungsteil, der an den Vizekönig von Neapel gerichtet ist, und den Liebesklagen zweier Schäfer: Salicio klagt ähnlich wie Damon in Vergils achter Ekloge darüber, dass seine Geliebte – sie trägt den konnotationsreichen Namen Galatea¹¹ – einen anderen heiratet; Nemorosos Lied hat einen ernsteren Charakter, denn sein Thema ist der Tod Elis as im Kindbett. Die Ekloge präsentiert also – nach Albanios Liebeswahn – zwei weitere Fälle des pastoralen Liebesunglücks. Daher können wir an ihrem Beispiel die Frage weiter verfolgen, in welcher Weise Liebe und ihre negativen Konsequenzen dem pastoralen Kontext zugeordnet werden. Wir werden sehen, dass hier sowohl die Erfahrung des Liebesglücks als auch die negativen Aspekte der Liebeserfahrung sehr viel entschiedener als in der zweiten Ekloge mit der Darstellung des Naturkontexts verbunden werden. Liebe ist in der ersten Ekloge sowohl natürliches Glück als auch natürliche Fatalität.

Meine Argumentation kann zunächst an die wegweisenden Ausführungen von Alexander Parker über “Theme and Imagery in Garcilaso’s First Eclogue” anknüpfen. Parkers Ausgangspunkt ist die oppositive Bestimmung der beiden Fälle von Liebesunglück: “The rupture [der Bruch der Liebesbeziehung] is due to two causes: a natural cause (the death of the beloved) and an ‘unnatural’ one (the infidelity or indifference of the beloved)” (Parker 1948: 222). Im Folgenden zeigt Parker zunächst, in welcher Weise das Schicksal des eifersüchtigen Salicio in Relation zum pastoralen *locus amoenus* gesetzt wird. Wäh-

¹⁰ In entsprechender Weise diskutiert Mager (2003: 174-177) die Figurenkonzeption der Ekloge im Hinblick auf das von Greenblatt (1980) beschriebene Spannungsfeld des “Renaissance Self-Fashioning”.

¹¹ Die mit diesem Namen aufgerufene Reihe intertextueller Modelle umfasst die Behandlungen der Geschichte von Polyphem und der Nymphe Galatea in Theokrits *Idyllen* (XI: “Der Kyklop”) und Ovids *Metamorphosen* (XIII, 789-869). Innerhalb von Vergils *Bucolica* betrifft die intertextuelle Relation neben der achten auch die zweite Ekloge, wo Corydon nach Art des Polyphem um den Alexis klagt.

rend die Glückserfahrung der erwiderten Liebe mit der harmonischen Frühlingsnatur korrespondierte (V. 99-104), fühlt sich der verlassene Salicio aus der ihn umgebenden Naturordnung ausgeschlossen. Es entspricht dieser Affirmation des natürlichen Charakters des Liebesglücks, dass Salicio Galateas Verhalten als widernatürlich einstuft. Der Vergleich Galateas mit einem von seiner ursprünglichen Stütze gewaltsam entfernten Efeu und die folgende Reihe von Adynata – wenn Galateas Beispiel Schule macht, werden Lamm und Wolf, Vögel und Schlangen in Zukunft vertrauten Umgang pflegen (V. 161-165) – verweisen auf einen Bruch der natürlichen Ordnung. Gegenseitige treue Liebe erscheint somit im ersten Teil der Ekloge als naturgerecht, das durch Untreue verursachte Liebesunglück hingegen als eine “violation of the natural order” (Parker 1948: 224). Diese naive Sicht der Dinge wird, wie Parker im Anschluss zeigt, im zweiten Teil der Ekloge in Frage gestellt. Einerseits wird hier wiederum – und zwar noch sehr viel deutlicher als im Falle Salicios – die erfüllte Liebe zugleich als ein Einssein mit der schönen Natur gefeiert. Andererseits zeigt sich die Natur nun aber aufgrund der natürlichen Ursache von Nemorosos Verlust als unvollkommen. So kann auch Nemorosos Unglück in einer dem Naturkontext entsprechenden Semantik, nämlich einer sich aus menschenfeindlicher Verwilderung, Nacht und Tod konstituierenden Isotopie natürlichen Elends, ihren Ausdruck finden. Parker konstatiert daher: “Nature herself pricks, tears and chokes the human happiness that she had herself fulfilled” (Parker 1948: 226).

Parkers Feststellungen sollen nun in einigen Punkten ergänzt und erweitert werden, welche die Relation von Natur und Liebesunglück betreffen. Dazu bietet vor allem der Schluss seines Aufsatzes Anlass, wo er das Naturbild der Ekloge in den Kontext des Neoplatonismus der Renaissance einrückt. Dort stellt Parker nun wieder eine harmonische, von einem “universal law of love” (Parker 1948: 227) geprägte Naturordnung in den Vordergrund, wie sie vor allem seiner Interpretation des ersten Teils der Ekloge entspricht.¹² Eine solche Ordnungsvorstellung ist aber auch schon dort nicht ungebrochen. Zunächst könnte man gegen Parker einwenden, dass er die spezifische Sprech-

¹² Zwar nennt Parker auch noch einmal die Infragestellungen dieser Naturordnung – ihre “violation” und ihre “limitations” –, macht aber keinen Versuch, sie in seine neoplatonische Interpretation zu integrieren.

situation von Salicios Klage nicht berücksichtigt. Denn es ist ja ein in seinem Selbstwertgefühl gekränkter Liebhaber, der sich hier auf das Naturgesetz beruft, um so die Geliebte ins Unrecht zu setzen. Vor allem aufgrund der Passagen, in denen Salicio sich wie die Vergilschen Modellfiguren Damon und Corydon – und darüber hinaus wie deren Modell, Theokrits und Ovids Polyphem – seines Reichtums und seiner Schönheit rühmt (V. 169-182), liegt der Ironieverdacht durchaus nahe. Wichtiger sind nun aber die Formulierungen, mit denen Salicio den Bruch der Naturordnung charakterisiert. Die Beschreibung von Galateas widernatürlichem Verhalten wird mit einem Bild eingeleitet, für das die Kommentatoren keinen überzeugenden intertextuellen Bezugspunkt nennen können. In einem auf sein Unheil vorausdeutenden Traum erlebt Salicio, wie sich der Tajo ein neues Bett sucht. Parker kommentiert zutreffend: "Nature no longer behaves as expected" (Parker 1948: 224). Allerdings lässt sich das nicht nur als ein Bruch der Naturordnung deuten, sondern auch als Hinweis auf die der Natur im Renaissancedenken zunehmend zugeschriebene Fähigkeit, Neues hervorzubringen.¹³ Die intertextuell als Bibelzitate (Jesaja, II, 65) und bei Ovid (*Ibis*, 41-42) belegten Adynata werden dadurch in einen neuen Kontext eingerückt. Wenn sie als Illustrationen dafür eingeführt werden, wie die Welt aufgrund von Galateas Beispiel nun "lo imposible y no pensado" (V. 156) verwirklichen könne, so lässt sich hier eine semantische Instabilität erkennen. Die starke Formulierung des "imposible" – dessen also, was *contra naturam* ist – wird durch das "no pensado" abgeschwächt, da es sich dann ja nur um eine bisher nicht bedachte Möglichkeit der Natur handelt. Untreue ist in einer solchen Sicht dann nicht eine Störung der Naturordnung, sondern ein Indiz dafür, dass eine solche auf universellen Gesetzen beruhende Ordnung gar nicht vorausgesetzt werden kann.¹⁴

Kommen wir nun zu Nemorosos elegischer Klage um die tote Elisa. Eine solche Totenklage im Rahmen eines idyllischen Naturraums

¹³ Siehe Stabile (1984), wo in diesem Zusammenhang auf Agrippa von Nettesheim, Cardano, Paracelsus, Campanella und Della Porta verwiesen wird.

¹⁴ Zu der zunehmenden Infragestellung eines "universal law" im Renaissancedenken siehe Haydn (1966: 131-175). Vgl. auch Blumenberg (²1988: 159-204), der hierbei dem Nominalismus eine zentrale Rolle zuschreibt.

gehört zu den Grundformen bukolischer Literatur¹⁵ und verweist zugleich auf Petrarcas *Canzoniere*. Diesem Muster entspricht es, dass der idyllische Naturraum zum Erinnerungsraum wird, der das vergangene Glück verbildlicht und damit den Verlust umso schmerzlicher erscheinen lässt. Wenn zugleich das gegenwärtige Unglück mit der Natur in Korrespondenz gesetzt wird, so ist auch das ganz traditionell. Allerdings spielt hier die Bukolik wohl eine wichtigere Rolle als das petrarkistische Modell, wo auch nach Lauras Tod die schönen Naturbilder dominieren. Doch erhält bei Garcilaso der Nexus zwischen dem vom Tod verursachten Liebesunglück und dem Bild einer unerbittlichen, menschenfeindlichen Natur wiederum – wie schon die Behandlung der Jagdthematik in der zweiten Ekloge – durch den Kontext eine besondere Prägnanz.

Dieser Kontext wird in erster Linie durch das narrative Substrat von Nemorosos Klage, die Sequenz von Liebesglück und Tod der Geliebten, konstituiert. Der Zusammenhang zwischen diesen beiden Episoden ist in der Forschung überwiegend auf der Basis der autobiographischen Deutungstradition konstruiert worden. Demnach verbirgt sich hinter Elisa die Hofdame Isabel Freire, die trotz ihrer Liebe zu Garcilaso einen anderen geheiratet hat – diese Situation hat man übrigens als Basis für Salicios Lied gesehen (Entwistle 1930; Lipmann 1983; Quinn 1983) – und dann nach der Geburt eines aus dieser Ehe hervorgegangenen Kindes gestorben ist. Diese angestammte, in jüngerer Zeit aber auch kritisierte Lesart (Iglesias Feijoo 1986) setzt sich einerseits völlig darüber hinweg, dass in Nemorosos Lied von einem anderen Mann gar nicht die Rede ist. Andererseits stellt sie einen Kausalzusammenhang, den der Text zwar nicht explizit benennt, aber doch zumindest nahe legt: die Annahme nämlich, dass Elisass Schwangerschaft und die für sie tödlich endende Geburt die Folgen des gemeinsamen Liebesglücks sind.¹⁶ Diese Annahme wird dadurch bestärkt, dass bei der Schilderung der schönen Vergangenheit auf eine sexuelle Dimension der Beziehung zumindest angespielt wird. So heißt es an einer Stelle, Nemoroso sei “durmiendo aquí algún hora”

¹⁵ Es sei nur an die Klage um Daphnis bei Theokrit (*Idyllen*, I) und Vergil (*Bucolica*, V) sowie an die Bion zugeschriebene Klage am Adonis erinnert.

¹⁶ Lipmann (1983: 66) stellt fest, dass sich diese Frage nur im Falle eines anonymen Manuskripts stellen könnte; Parker (1948), der nicht auf die biographische Lesart rekurriert, umgeht sie konsequent.

(V. 257) – also nach einem Schäferstündchen – neben Elisa erwacht; an anderer Stelle erinnert er sich an ein gemeinsames Blumenpflücken – “andábamos cogiendo tiernas flores” (V. 284) –, das durchaus im Sinne der berühmten Ausonius-Zeile “Collige, virgo, rosas” als Bild des Liebesvollzugs lesbar ist. Damit wird aber ein natürliches Liebesglück, das die pastorale Liebesfreiheit realisiert und dabei die sexuelle Dimension mit einschließt, in einen direkten Zusammenhang mit den tödlichen Folgen gebracht, welche die Liebe beim Naturvorgang der Geburt nach sich ziehen kann. Und zugleich stellt sich angesichts dieser Erfahrung natürlicher Fatalität – vor allem aus männlicher Perspektive – auch die Frage nach Verantwortung und Schuld. In einer solchen Lesart erfährt die durchaus traditionelle Trauersemantik des Textes eine markante Aktualisierung, da sie ganz in den Sog des Bildes der Geburts- und Todesnacht gerät. So wird die allabendlich hereinbrechende Nacht für Nemoroso zum Zeichen der “tenebrosa/ noche de tu partir” (V. 318-319); und die Klage über die “agudos filos de la muerte” (V. 262), die die “tela delicada” (V. 260) – den Lebensfaden oder aber auch das Lebensgewebe Elisas – durchschnitten haben, führt über den Schmerz angesichts der “dureza de la muerte airada” (V. 340) zur Evokation des “duro trance de Lucina” (V. 371), also zur Geburtssituation selbst. Es bildet sich somit ein Assoziationsgeflecht, in dem der Tod Elisas sehr deutlich mit Vorstellungen vom gewaltsamen Charakter des Geburtsvorgangs verknüpft wird und das möglicherweise auch den Zeugungsvorgang in diesen sehr ernsten Kontext einrückt.¹⁷

Ein Wort noch zur Rolle der Geburtsgöttin Lucina, die von Garcilaso in durchaus üblicher Weise mit Diana und der häufig mit ihr gleichgesetzten Mondgöttin Semele identifiziert wird. Elisa muss sterben, weil Lucina ihr Flehen um Beistand nicht erhört. Sie zeigt sich hiermit als “cruda, inexorable diosa” (V. 376-377), und dies umso mehr, als sie möglicherweise aus einem frivolen Grund ihre Schutzfunktion vernachlässigt hat. “¿Íbate tanto en un pastor dormido?” (V. 381) – so lautet die vorwurfsvolle Frage Nemorosos. Ist Lucina bzw. Diana/Semele also nur deshalb nicht gekommen, weil sie Endymion, ihren Geliebten, aufsuchen wollte? Mit dem mythologischen

¹⁷ Hier folge ich der Interpretation von Mager (2003: 144-151), die diesen Zusammenhang sehr eindringlich herausgearbeitet hat.

Beispiel göttlicher Liebesfreiheit wird hier also das Ideal der arkadischen Liebesfreiheit noch einmal zitiert – allerdings in einem Kontext, der dieses Ideal in brutaler Weise dementiert. Denn über dieses Mythenzitat wird das Bild einer von christlichen Providenzvorstellungen weit entfernten Natur modelliert, die in ihrem Streben nach Liebe und Lust eine grausame Gleichgültigkeit an den Tag legt. So ist es denn auch nur konsequent, wenn Nemoroso seine Wiedersehenshoffnungen auf die supralunare Welt jenseits der Einflussphäre von Diana, nämlich auf die der Venus unterstehende “tercera rueda” (V. 400) richtet.

4. *Egloga III: Der locus amoenus als Ort der Ästhetisierung des Liebesunglücks*

Auch in der dritten Ekloge steht die Darstellung pastoralen Liebesunglücks im Mittelpunkt. Das gilt vor allem für den auf die Widmungsstrophen folgenden zentralen Teil, in dem vier Flussnymphen am Ufer des Tajo damit beschäftigt sind, Bildnisse zu sticken, die vom Sprecher der Ekloge in Form einer kunstvollen Ekphrasis dargeboten werden. Ihr Gegenstand sind vier katastrophal endende Liebesgeschichten, die in den ersten drei Fällen auf mythischen Stoffen beruhen. Filódoces Stickwerk zeigt verschiedene Szenen des Orpheusmythos, wobei das Bild der nach dem Schlangenbiss tot im Gras liegenden Eurydike besonders ausführlich geschildert wird. Dinámene stellt den Daphnemythos dar und rückt dabei den Augenblick der Verwandlung und den trauernden Apoll in den Vordergrund. In deutlicher Steigerung zeigt Clímenes Bild den Tod des Adonis mit besonderer Akzentuierung der blutenden, die weißen Rosen rot färbenden Wunde. Am ausführlichsten wird Nises Bild beschrieben, das der mythologischen Serie ein modernes Sujet anfügt, nämlich den Tod Elisas. Allerdings wird diese Darstellung durch eine Reihe von motivischen und semantischen Parallelen eng in den mythologischen Kontext eingebunden (Paterson 1977). Besonders gilt dies für die Darstellung der toten Elisa, von der es heißt, sie liege als “ninfa muerta” (V. 224) “entre las hierbas degollada” (V. 230)¹⁸ im Kreise klagender Waldgöttinnen. Über die Bedeutung und – möglicherweise – intertextuelle Motivie-

¹⁸ Die zitierte Ausgabe (Garcilaso 1995) emendiert durch “igualada”, setzt sich aber ausführlich mit der auf die erste Ausgabe zurückgehenden Variante “degollada” auseinander.

rung des schockierenden “degollada” ist viel gerätselt worden. Gleichwohl ist Garcilasos Intention offensichtlich, denn auf diese Weise wird Elisas Tod nicht nur mit dem der in ähnlicher Pose geschilderten Eurydike, sondern auch mit dem blutigen Ende von Adonis vergleichbar.

Die dritte Ekloge zeigt damit einen pastoralen Raum, der einerseits hochgradig mythologisch ausgestaffiert ist – sowohl im Hinblick auf die von der Präsenz der Flussnympfen geprägte primäre Erzählebene als auch auf die dargestellten Liebesepisoden – und andererseits ausgesprochen idyllische Züge aufweist. Letzteres gilt in besonderer Weise für das schattige Plätzchen am Tajo-Ufer, das sich die Nymphen für ihren Landgang auserkoren haben. Doch auch in den durch die Ekphrasis vergegenwärtigten bildlichen Darstellungen dominieren die harmonischen Naturbilder, denn Eurydike, Adonis und Elisa werden in ähnlicher Weise inmitten einer Blumenwiese präsentiert. Damit finden wir aber in dieser Ekloge eine Engführung von Liebeskatastrophen und Naturschönheit, die gegenüber der semantischen Struktur der früheren Eklogen ein Novum darstellt. Diese Engführung ergibt sich vor allem daraus, dass hier – jedenfalls im Mittelteil der Ekloge – die Phase des Liebesglücks, die üblicherweise mit der Naturschönheit korrespondiert, ganz ausgespart wird. Die Nymphen entsprechen zwar in ihrem erotischen Liebreiz dem idyllischen Ambiente, kennen aber die Liebe nur vom Hörensagen. Im Falle der von ihnen dargestellten Liebesgeschichten ist der Fokus ganz auf das katastrophale Ende gerichtet, eine glücklichere Vergangenheit wird im Gegensatz zu den vorhergehenden Eklogen nicht evoziert. Vielmehr treffen hier ideal-schöne Natur und gewaltsam endende Leidenschaft unmittelbar aufeinander; und dabei wird diese gewaltsame Zerstörung der Liebe durch die mythische Einkleidung als integraler Teil der arkadischen Natur, ja als naturbedingt ausgewiesen.¹⁹ Göttliche Liebesfreiheit endet in den zitierten Mythen katastrophal und dementiert somit die Idealvorstellung von der Liebesfreiheit im Goldenen Zeitalter. Wenn der Tod der Elisa durch die Formulierung von der “ninja degollada”

¹⁹ Paterson (1977: 84) weist unter Bezugnahme auf Angelo Polizianos *Liber miscellaneorum* darauf hin, dass der Tod des Adonis dem Mars angelastet werden könnte; McVay (1993: 27) will Elisa auch in der dritten Ekloge als Opfer der Diana sehen. Beide unterstreichen damit die in den Mythenzitate enthaltenen Gewaltkonnotationen.

besonders emphatisch in diesen Zusammenhang eingerückt wird, so bestätigt dies natürlich die im Zusammenhang mit der ersten Ekloge getroffenen Feststellungen. Noch deutlicher als dort wird Elis as Ende auf einen naturbedingten Nexus von Liebe und Tod zurückgeführt.²⁰

Allerdings ist der Ton der Ekloge nun keineswegs von der Bitterkeit geprägt, die solche Einsichten nahe legen würden. Vielmehr steht die beschriebene Engführung von Naturschönheit und Liebesunglück im Dienst einer radikalen Ästhetisierung, denn von Anfang an ist hier der arkadische Raum ausschließlich ein Raum der Kunst. So treten in diesem Fall – wieder beziehe ich mich auf den Mittelteil – keine Schäfer auf, die ihr eigenes Leid besingen, sondern Nymphen, die fremdes und – in den ersten drei Fällen – längst vergangenes Unglück zur Darstellung bringen. Das durch diese Konstellation motivierte Verfahren der Ekphrasis trägt dabei in besonderer Weise zum Effekt ästhetischer Distanzierung bei. Auch wenn auf diese Weise Liebesunglück in erster Linie als ästhetisches Faszinosum erscheint, sind damit existentielle Implikationen nicht ausgeschlossen. Vielmehr kann angenommen werden – vor allem auch vor dem Hintergrund der vorangehenden Eklogen –, dass gerade das Fehlen einer natürlichen Glücksordnung, das im bukolischen Diskurs ja besonders prägnant thematisiert werden kann, das Schaffen einer ästhetischen Ordnung motiviert. Die existentielle Ungeschütztheit eines der Kontingenzerfahrung sinnlos zerstörter Liebe ausgesetzten Subjekts fände damit in der ästhetischen Inszenierung ihren Gegenpol.

Noch ein kurzes Wort zum Ende der Ekloge, das hier ja nicht ganz ausgespart werden darf. Der Text schließt mit einem von den Nymphen belauschten Wechselgesang zweier Schäfer, der sich eng an die Vergilschen Modelltexte, insbesondere die siebte Ekloge, anlehnt. Hier wird noch einmal in topischen, dabei sehr kunstvoll ausgestalteten Bildern die Natur als Korrespondenzraum für Liebesglück und Liebesleid gefeiert. Der Ton ist nun überwiegend optimistisch, da beide Schäfer, Alcino und Tireno, sich offenbar der Gunst ihrer Schäferinnen erfreuen und daher sehnsuchtsvoll die Nacht erwarten. Dieser sehr konventionelle Ausklang der Ekloge, der zunächst befremden

²⁰ Zu den möglichen intertextuellen Modellen für das Bild der “ninfa degollada” siehe Martínez-López (1972). Meines Erachtens mit Recht sieht er darin einen “innegable deseo de violencia” (17), der letztlich auf Garcilasos Prägung durch die Tradition des “amor cortés” beruht (19).

mag, fügt sich in doppelter Weise in die vorgeschlagene Lesart ein. Einerseits verdeutlicht dieser Schluss einmal mehr die ästhetische Kompetenz Garcilasos, die auch bei einer schulmäßigen Form der *Imitatio* den Vergleich mit den Alten nicht zu scheuen braucht. Andererseits aber ist er als nostalgisches Zitat lesbar: als Zitat nämlich einer Bukolik, welche die Funktion einer sehnsuchtsvollen Evokation natürlicher Harmonie noch erfüllen konnte. Wenn dies bei Garcilaso nicht mehr in ungebrochener Weise möglich ist, so ist dies ein Zeichen eines sich wandelnden Naturverhältnisses. Dabei sind wohl vor allem zwei Aspekte festzuhalten: einerseits die Ausbildung der Vorstellung einer von kontingenten Prozessen geprägten Natur, andererseits die wachsende Distanz des Menschen zu einer zunehmend objektivierten Natur, der er als "disengaged subject" (Taylor 1989: 143-158, 159) gegenübertritt. Angesichts dieser Symptome eines neuen Alteritätsverhältnisses kann aber der Naturkontext von Garcilasos Arkadien um so prägnanter in den Dienst jener pessimistischen Liebesdarstellung treten, die sein ganzes Werk durchzieht.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Garcilaso de la Vega (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.

Sekundärliteratur

Alpers, Paul (1997): *What is Pastoral?* Chicago: University of Chicago Press.

Azar, Inés (1981): *Discurso retórico y mundo pastoral en la 'Égloga Segunda' de Garcilaso*. Amsterdam: Benjamins, S. 78-119.

Blumenberg, Hans (²1988): *Die Legitimität der Neuzeit*. Erneuerte Ausgabe. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Boase, Roger (1988): "The Meaning of the Crow-Hunting Episode in Garcilaso's *Égloga Segunda* (II, 260-95)". In: *Journal of Hispanic Philology*, 13 (Hammond): S. 41-48.

Entwistle, William James (1930): "La Date de l'*Égloga Primera* de Garcilaso de la Vega". In: *Bulletin Hispanique*, 32 (Bordeaux): S. 254-256.

Gallego Morell, Antonio (1966): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*. Granada: Universidad de Granada.

- García Galiano, Ángel (2000): "Relectura de la *Égloga II*". In: *Revista de literatura*, 62 (Madrid): S. 19-40.
- Greenblatt, Stephen (1980): *Renaissance Self-Fashioning. From More to Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press.
- Haydn, Hiram (1966): *The Counter-Renaissance*. Gloucester, Massachusetts: Smith.
- Hempfer, Klaus W. (1991): "Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: Die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissancelyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard)". In: Titzmann, Michael (Hrsg.): *Modelle des literarischen Strukturwandels*. Tübingen: Niemeyer, S. 7-43.
- Iglesias Feijoo, Luis (1986): "Lectura de la *Égloga I*". In: García de la Concha, Victor (Hrsg.): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 61-82.
- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lipmann, Stephen H. (1983): "On the significance of the 'Trance de Lucina' in Garcilaso's First Eclogue". In: *Neophilologus*, 67 (Amsterdam): S. 65-70.
- McVay, Ted (1993): "The Goddess Diana and the 'ninfa degollada' in Garcilaso's *Égloga III*". In: *Hispanófila*, 109 (Chapel Hill, North Carolina): S. 19-31.
- Mager, Brigitte (2003): *Imitatio im Wandel. Experiment und Innovation im Werk von Garcilaso de la Vega*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Martínez-López, Enrique (1972): "Sobre 'aquella bestialidad' de Garcilaso (*Égloga III*, 230)". In: *Publications of the Modern Language Association*, 87 (New York): S. 12-25.
- Montemayor, Jorge de (1991): *La Diana* (hrsg. von Asunción Rallo). Madrid: Cátedra.
- Parker, Alexander A. (1948): "Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue". In: *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (Liverpool): S. 222-227.
- Paterson, Alan K. G. (1977): "Ecphrasis in Garcilaso's *Égloga Tercera*". In: *Modern Language Review*, 72 (Edinburgh): S. 73-92.
- Petriconi, Hellmuth (1948): "Das neue Arkadien". In: *Antike und Abendland*, 3 (Berlin): S. 187-200.
- Quinn, David (1983): "Garcilaso's *Égloga Primera*. Autobiography or Art?". In: *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Foreign Literature*, 37, 2 (New York): S. 147-164.
- Rivers, Elias L. (1972): "Nymphs, Shepherds and Heroes: Garcilaso's Second Eclogue". In: *Philological Quarterly*, 52 (University of Iowa): S. 123-134.
- Stabile, Giorgio (1984): "Natur. IV. Humanismus und Renaissance". In: Gründer, Karlfried/Ritter, Joachim (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 6. Darmstadt. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: S. 455-468.
- Taylor, Charles (1989): *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press.

Friedrich Wolfzettel

Garcilaso *mitológico*? **Poetik und Mythologie**

Die mit dem Namen Garcilaso verbundene Öffnung des *primer Renacimiento español* durch die bewusste Rezeption italienischer humanistischer Formen und Inhalte, die Auseinandersetzung mit Petrarca und dem zeitgenössischen Petrarkismus sind undenkbar ohne die Übernahme des mythologischen Diskurses, der die eigentliche ideologische Brücke zu der wiederentdeckten antiken Tradition bildet und damit immer schon eine poetologische Funktion hat. Auch wenn Antonio Gallego Morell wohl zu Recht bemerkt, dass “el Renacimiento español no es esencialmente mitológico” und die Entstehung des “gran poema mitológico” erst im Barockzeitalter gegeben sieht (Gallego Morell 1970: 20), kommt der Mythologie doch von Anfang an eine grundlegende Bedeutung zu. Dies umso mehr als die Rezeption der heidnischen Mythologie in Spanien bekanntlich nicht ohne Widerstände erfolgte (Green 1970: Kap. V). Der mythologische Diskurs markiert darüber hinaus nicht nur den Bruch mit der älteren Tradition des *Cancionero* (Alonso 1986; Gerli 1994); er erscheint auch an die Übernahme neuer Gattungsformen wie der Ekloge gebunden. Im Gegensatz zu der älteren allegorischen Tradition schafft erst die Mythologie jene visuelle und sinnliche Anschaulichkeit, in der Lapesa und andere (Lapesa ²1968: bes. 41-46; Nessi 1948: 515-526) die entscheidende Neuerung Garcilasos gesehen haben. Erst hier entsteht jene für den Dichter typische Synthese der griechisch-römischen *tradición clásica* (Lida de Malkiel 1959: 20-63; 1975; Schneider 1960: 295-312) mit den petrarkistischen Strömungen des frühen *Cinquecento*.

Gleichwohl ist das Mythologische zunächst ebenso wenig im Werk Garcilasos wie in der entsprechenden Forschung¹ selbstverständlich. Ein Blick auf die relative Chronologie der Gedichte und besonders des Sonettenzyklus und der Kanzonen zeigt, dass die my-

¹ Systematisch ist das Problem erstmals von Cammarata (1983) untersucht worden.

thologischen Elemente, deren Gebrauch auf die neapolitanische Epoche Garcilasos zwischen 1532 und 1534 zurückgeht,² ein wesentliches Kriterium der Grenzmarkierung zur so genannten *primera época* und zu deren allegorischen Stilelementen darstellen. Das Programm dieser neuen Phase der spanischen Poesie entspränge der Suche nach einer neuen bildhaften Sprache und – wie Guillou-Varga mit Blick auf Herrera zeigt – dem gemeinrinsimentalen Bemühen um den “enrichissement de la langue poétique” (Guillou-Varga 1986, I: 268-299); der seit der Kritik von Menéndez Pelayo an Boscán sprichwörtlichen “penuria de imágenes” (Menéndez Pelayo 1908: 262) in der älteren einheimischen Tradition wäre sich Garcilaso dergestalt durch die Begegnung mit Italien und dem Dichterkreis in Neapel bewusst geworden. In der entwicklungsgeschichtlichen Perspektive Lapesas erarbeitet sich Garcilaso so buchstäblich das neue Ausdrucksmittel der “cultismos semiológicos” (Blecuá 1986: 151; Lapesa 1972: 33-45), das “en lo sucesivo será elemento artístico de primordial importancia” (Lapesa² 1968: 100); schon Hayward Keniston sprach von der “quiet geniality” (Keniston 1922: 215), die die mythologischen Verse Garcilasos auszeichneten und in denen sich sein Genie recht eigentlich manifestiere. Da nun Garcilaso andererseits Keniston zufolge “not a poet of many moods” ist und “the strings of his lyre are few” (Keniston 1922: 261), läge es also nahe, in der Assimilation des Mythologischen die entscheidende Neuerung des “Príncipe de la Poesía” (Gallego Morell 1970: 5) zu sehen, die – nach ersten Versuchen im Sonett – wiederum in den Eklogen ihren kongenialen Ort und Höhepunkt gefunden hätte. Mit Darío Fernández-Morera könnte man anmerken, dass erst die mythologische Sprache jene emotionale Dichte hervorbringt, deren Kehrseite die “narrowness of Garcilaso’s poetic vision” ist (Fernández-Morera 1982: 118). Vorbild und Anleitung bildeten offensichtlich *Gli amori* (1531) des bewunderten Bernardo Tasso und seines Dichterkreises (Tansillo, Caracciolo u.a.); in der Widmungsadresse Tassos findet sich erstmals eine Theorie der integralen *imitatio* der Alten unter Einschluss der Mythologie oder *fabula*. Heiple hat diese Bedeutung des letztlich auch gegen Petrarca gerichteten Textes kürzlich herausgestellt (Heiple 1994: 115-116). Die abrupte “Bekehrung” des

² García de la Concha (1986: 5) sieht in *Canción* IV die Wende zum Petrarkismus und erstmals eine “acumulación de las mitologizaciones”.

spanischen Dichters unter italienischem Einfluss ist übrigens noch erstaunlicher, wenn man bedenkt, dass die einheimische Tradition in der Lyrik des Marqués de Santillana bereits ein konsequentes Beispiel für die Mythologisierung auch schon in den älteren Liedformen des Spätmittelalters bereithielt. Interpretiert man – mit Matzat – das mythologische Verfahren als Möglichkeit, “die eigene Erfahrung im Fremden gespiegelt zu sehen” (Matzat 1999: 28), so entsprach diese vorhandene Tradition offensichtlich nicht dem Bedürfnis nach Verfremdung.

Dies wäre zu bedenken, wenn man mit Anne J. Cruz das Bild eines hochgradig bewussten und artistischen Umgangs des spanischen Autors mit dem petrarkistischen Vorbild und der “mitología como retórica petrarquesca” (Cruz 1988: 78-90)³ postuliert. Ausgehend von der Unterscheidung zwischen expliziten und impliziten mythologischen Anspielungen konstruiert die Verfasserin hier eine Art poetologisch-mythologischen Netzwerks, in dessen Mittelpunkt der Orpheus-Mythos steht, der wiederum das schmale Gesamtwerk als orphisches Projekt kennzeichnet und nach Martelli auch eine zentrale poetologische Dimension der so genannten *età laurenziana* in Italien bildet (Martelli 1988: 7-40). “El deseo de Garcilaso de ‘juntar’ y ‘atar’ el significado de su poesía para recrear así a la dama”, schreibt die Verfasserin im Hinblick auf die Eklogen, “también se manifiesta en las constantes alusiones al mito de Orfeo” (Cruz 1988: 102). Fernández-Morera spricht hier von Selbstmythisierung (1982: 86). In geistes- und mentalitätsgeschichtlicher Perspektive hat endlich José Antonio Maravall die neue Rolle der antiken Mythen und der auffälligen Rolle Fortunas in Verbindung gebracht und daraus die These einer “secularización” bzw. einer “naturaleza laicizada” (ähnlich wie bei Machiavelli) abgeleitet (Maravall 1986: 24, 26).

Auf den ersten Blick scheint damit die literarhistorische Position Garcilasos überzeugend umschrieben. Inwieweit ein solches ganzheitliches Urteil der eher vielgestaltigen, wenn nicht widersprüchlichen Realität der Lyrik Garcilasos freilich gerecht wird, soll im Folgenden in einer – auch betont quantitativ-funktionellen – Analyse zumindest ansatzweise geklärt werden. Das heißt, dass es uns nicht so sehr um

³ Weniger ergiebig erscheint die stilistisch-semiotische Arbeit von Ghertman (1975).

Inhalte, wie bei Cammarata, oder um eine mögliche psychologisch-existentielle Dimension (das Orphische, die Verschmelzung der Elemente usw.) gehen soll, wie bei Guillou-Varga,⁴ als um den poetologischen Stellenwert des Mythologischen im Gesamtwerk. Ein grundsätzliches Problem stellt dabei von vornherein die Aufteilung des Werkes in unterschiedliche Gattungen dar, denen – so steht zu vermuten – möglicherweise unterschiedliche Affinitäten zum mythologischen Diskurs entsprechen könnten. Während der *Canzoniere* Petrarcas gerade in seiner Gattungsmischung in umfassender, zugleich biographisch-existentieller, ideologischer und poetologischer Hinsicht ein “Projekt” im obigen Sinne darstellt, kann dieser Begriff für das *in toto* wahrscheinlich fragmentarische und erst posthum gegliederte Werk Garcilasos wohl kaum geltend gemacht werden. Tatsächlich erscheint dieses in verschiedene Gattungen, Themen, Traditionen, auch Stile aufgespalten und reflektiert bei aller formalen Meisterschaft doch auch den experimentellen Charakter einer poetischen Suche. Anne J. Cruz macht “la fragmentación de la voz poética” Garcilasos geltend, die sie freilich als Indiz für die versuchte Ablösung vom Vorbild Petrarcas und als Plädoyer “por la imitación de *omnes bonos*” im Sinne einer umfassenden, die Antike und Italien verbindenden Nachahmungspoetik interpretiert (Cruz 1988: 76).⁵ So steht die Vielfalt der Anregungen aber, wie wir sehen werden, nicht im Dienste des als essentiell reklamierten mythologischen Diskurses; eher im Gegenteil wird die ungleichmäßige Verteilung einschlägiger Beispiele ebenso auffallen wie eine gewisse Stereotypie, der dadurch freilich umgekehrt wieder ein Schlüsselcharakter zukommt und die mit Einschränkungen die These einer “projection d’un destin par allusion mythologique” (Guillou-Varga 1986, I: 293) bestätigt. Wir wollen diesem im Kern

⁴ Für diesen Ansatz steht die Arbeit von Guillou-Varga (1986), die über die “étude formelle” hinaus nach den “exigences” des mythologischen *Imaginaire* fragt und von da – gestützt auf die Elementarsymbolik Gaston Bachelards – zu einem integralen Symbolschema der Überwindung des Todes (I/411) gelangt. Die Entdeckung der Mythologie dient dem Dichter danach zur Visualisierung seiner “imagination matérielle” (I/ 357-363).

⁵ Zu einer Kritik an dieser These vgl. Gargano (1988: 17). Maravall (1986) macht freilich darauf aufmerksam, dass dieses Prinzip eine geringere Rolle gespielt haben könnte, als meist angenommen.

funktionalen Problem hier in der Reihenfolge der heute üblichen Gliederung der *Poesías completas*⁶ nachgehen.

Wie schon angedeutet, wäre es sinnlos und ungerecht, in der Gruppe der 40 *Sonetos* nach Spuren eines potentiellen *canzoniere* zu suchen, auch wenn Garcilaso ein solches Ziel Prieto zufolge ursprünglich vor Augen gehabt haben soll (Prieto 1984: 97-115; 1986: 375-385). Die heutige Gliederung lässt nicht nur kein chronologisches Ordnungsprinzip erkennen, sondern erstaunt auch – mit Oreste Frattoni zu sprechen – durch die gattungsspezifische “disugualianza di forza lirica” (Frattoni 1948: 300-305, hier 300). Gleichwohl erscheint es nicht abwegig, unabhängig von der Chronologie und den damit verbundenen Stilphasen von einer gemeinsamen Schweise oder, wie Brigitte Mager, von einem experimentellen Verfahren zu sprechen (Mager 2003: 115-154).

Wenn aber Mythologie als dichterisches Prinzip und nicht als zufälliger rhetorischer *Ornatus* begriffen wird, so fällt die intermittente Funktion dieses Stilmittels auf; und wenn man darüber hinaus im Sinne der Garcilaso-Forschung nach typischen *aspects of visualization* (Selig 1972: 302-309) oder gar nach Naturbildern forscht, so stellt man nicht ohne Erstaunen fest, wie sehr das Verdikt eines Menéndez Pelayo über die “penuria de imágenes” (1908: 262) eines Boscán und seiner Anlehnung an die ältere spanisch-katalanische Tradition auch für den Freund Garcilaso zu gelten scheint. Mag auch Boscáns Vorliebe für psychische Abstrakta (Cruz 1988: 41-42) und seine eher moralische als bildhafte Darstellung (Cruz 1988: 58) nicht unmittelbar mit derjenigen Garcilasos vergleichbar sein, so ist bei letzterem doch der Vorrang gedanklicher Paradoxie auffällig, die die bildhaften Elemente der Außenwelt zumeist im Sinne der älteren Tradition allegorisiert: “ásperos caminos”, “duros vientos”, “alta cumbre”, “camino estrecho” – solche topographischen Bilder der *primera época*, deren geringe Originalität und Anschaulichkeit noch von Dámaso Alonso kritisiert wurden (Alonso 1957: 303), verweisen auf die “oscura región de nuestro olvido” (XXXVIII) und stehen im Dienst einer dilemmatischen Weltsicht der “contradicción” (XXVII) und des vergeblichen Versuchs “por salir do no hay salida” (VIII). Das Dilemma des

⁶ Zitate im Folgenden nach Garcilaso de la Vega (⁶1990). Zur chronologischen Bestimmung unerlässlich ist die Ausgabe Garcilaso de la Vega (1995).

Ich lässt offensichtlich zunächst wenig Raum für die Schilderung einer naturhaften, mythologisch überhöhten Welt. Wohl aber können dann auch die mythologischen Verweise – ganz im Gegensatz zu den Eklogen – im Dienste der dilemmatischen Weltsicht und einer agonistischen Suche des Ich nach Auswegen stehen.⁷ Angesichts einer verkehrten Welt und der verkehrten Naturgesetze, wie sie einmal petrarkistisch gewendet das Sonett XVIII und mit fast scholastisch anmutendem Scharfsinn das Sonett XXXI zeigten, scheint das mythologische Verfahren in den nach 1532 entstandenen Sonetten zu einem möglichen Notbehelf zu werden, um zentrale Probleme der Selbstentfremdung, des Scheiterns und der Selbstbehauptung zu veranschaulichen.

Zu diesem Befund passt, dass Garcilaso die ältere “Manier” keineswegs in der Folge einfach aufgibt und durch eine neue ersetzt, sondern dass von jetzt an ältere allegorische und neuere mythologisierende Verfahren gleichsam nebeneinander koexistieren. Letzteres scheint umso leichter, als die gewählten mythologischen Beispiele, Hero, Orpheus, Ikarus, Phaeton, Apoll und Daphne – und wir zählen die Hero- und Leander-Erzählung hier der Einfachheit halber hinzu –, alle die Unerreichbarkeit des Liebesobjekts thematisieren, z.T. den sündhaft transgressiven Charakter des Sehens, wie es die Anspielung auf die Tantalusqualen in der *Canción* IV (V. 21-40) deutlich macht. Innerhalb der 40 Sonette fällt der offensichtlich programmatische mythologische Block der Sonette XI bis XIII auf, der durch die Sonette XV und XVI ergänzt wird; erst die Sonette XXIV und XXIX nehmen das Verfahren in der Folge wieder auf; das heißt, nur 7 von 40 Beispielen können als einschlägig betrachtet werden, doch bedienen sie sich des in der spanischen Lyrik neuartigen Verfahrens zugleich in so auffälliger, insistenter, fast plakativer Weise, dass an ihrem programmatischen Charakter kein Zweifel bestehen kann. Auf den Gesamtzyklus bezogen erscheint der Mythos so aber als variierende bildhafte Bestätigung des eingangs umschriebenen Dilemmas, das z.B. in Sonett VI anklingt: “Por ásperos caminos he llegado/ a parte que de miedo no me muevo,/ y si a mudarme a dar un paso pruebo,/ allí por los cabellos soy tornado”. Ungeachtet der Anspielung auf

⁷ Ich habe diesen Aspekt an anderer Stelle ausführlich untersucht (Wolfzettel 2002).

die Geschichte von Venus und Mars, d.h. eine der beliebten ikonographischen Vorgaben der Venus-Thematik in der Renaissance, gibt das Sonett gleichsam den Ton für das Leitmotiv des *dolorido amor* des ganzen Zyklus vor und verweist dabei weniger auf die petrarkistische als auf die hispanische Lyriktradition eines Ausiàs March (Arrando 1948). Der emblematische Duktus vermittelt zwischen Allegorie und Mythologie, die – mit wenigen Ausnahmen – das gemeinsame Thema der Frustration variieren. Mythologie beerbt so gleichsam auch die “cancionerile” Allegorie und konstituiert sich als Variante derselben. Die scheinbar zufällig in den Zyklus eingestreuten mythologischen Sonette erhalten, gerade auch auf Grund ihrer Isoliertheit, einen Charakter, den man als exemplarisch bezeichnen könnte; sie stellen offensichtlich “Stilübungen” dar, “Bildbeschreibungen” bestimmter Mythologeme, die gerade nicht als stützende *fabula* in einen breiteren Kontext eingelagert sind, sondern ostentativ als Bildgedichte mit Bezug auf die Ich-Problematik fungieren. Die Nähe zur zeitgenössischen Emblematik scheint evident.

Fungieren die heiteren Feennymphen in Sonett XI – wie in Vorwagnahme der dritten Ekloge – als Gegenbild einer unentfremdeten Natur, der sich das Ich nur durch Selbstauflösung im Weinen anverwandeln kann, so dienen die folgenden Beispiele als Veranschaulichungen der eigenen Qual. Die Utopie verweist *e contrario* auf die reale Entfremdung (Maravall 1986: 33). Der Anruf an die Nymphen und die Bitte an diese, aufzutauchen und das Ich anzuschauen, erscheinen wie ein Hilferuf, der die unüberbrückbare Kluft zwischen der mythologischen Welt und dem Ich, zwischen den glücklich schaffenden Flussgottheiten (“*agora estáis labrando embebecidas/ o tejiendo las telas delicadas*”) und dem unglücklich schaffenden Künstler deutlich macht, d.h. sie verkörpern ein Ideal, das dem der Dichter gerade nicht folgen kann. Folgerichtig fragt das Ich in Sonett XII am Beispiel des Ikarus und Phaeton nach dem Sinn und Nutzen solcher mythologischen Evokationen: “¿qué me ha de aprovechar ver la pintura/ d’aquel que con las alas derretidas,/ cayendo, fama y nombre al mar a dado?” Gleichzeitig fragt er danach, welchen Zweck der Vergleich der *locura* des Ikarus oder des Phaeton mit der eigenen *confusión*⁸ über-

⁸ Zur Tradition des Themas der *osadía amorosa* unter dem Einfluss von Luigi Tansillo vgl. González Miguel (1979: 88).

haupt haben kann. Mythologie ist hier nicht in einen diskursiven Gedankengang verwoben; sie erscheint vielmehr autonom und abgehoben als *pintura*, und das Bild des mythologischen Helden wird in Analogie zum eigenen verhassten Spiegelbild gesehen. Mit anderen Worten: Das mythologische Beispiel, das der Dichter wahrscheinlich dem Emblembuch des Alciatus entnommen hat, trägt, wie erstmals Ciocchi (1972: 117-126) gezeigt hat, parabolische, beispielhafte Züge. Daher wird im folgenden Sonett XIII der Daphne-Mythos zum autonomen Exempel, an dessen Ende nur die klagende *exclamatio* an das abwesende Ich erinnert. Dass die Ursache des Weinens durch das Begießen mit Tränen wächst, wie die zum Lorbeer gewordene Daphne durch die Tränen Apolls, weist die beiden letzten Verse als *conclusio* oder Devise eines rinascimentalen Bildgedichts aus. Und wird der Daphne-Mythos schon hier gleichsam "gegen den Strich" interpretiert – Ulrich Prill spricht von einer ironisch spielerischen Grundhaltung (Prill 1997: 75-90) –, so gilt dies auch für das Orpheus-Sonett XV, in dem das Ich sich als ein Orpheus sieht, der nicht die verlorene Geliebte, sondern sich selbst "por perdido" beweint und daher ein Recht auf umso größeres Mitleid zu haben meint. Mit Mary E. Barnard möchte man von einer "poetics of subversion"⁹ sprechen, denn nicht die schwache Orpheus-Figur, sondern die dichterische Kraft des Ich steht im Vordergrund, so dass die Mythologie wiederum eher "fragwürdig" erscheint. Anders als es die zitierte Stelle von Anne J. Cruz nahe legt, verweist der Orpheus-Mythos hier weniger auf eine poetologische Dimension des Orphischen als auf einen moralischen Kasus, an dessen Ende wiederum der vergleichende Bezug zum Ich steht. Im Übrigen hat die Autorin den so genannten expliziten, metaphorischen Gebrauch mythologischer Exempel – gestützt auf semiotische Ansätze – als Variante der metonymischen Figur der Verschiebung interpretiert, welche die Trennung zwischen der Welt des Ich und der mythologischen Welt veranschaulicht. Das heißt aber auch, dass letztere als das Andere des poetischen Diskurses erscheint.

Die Tendenz zur Autonomisierung des mythologischen Exempels erreicht in Sonett XXIX insofern ihren Höhepunkt, als die Ich-Instanz hier erstmals und einmalig entfällt und durch die klagende Stimme des Leander ersetzt wird. Das wohl von Bernardo Tassos *Favola di Lean-*

⁹ Der Aufsatz von Barnard (1987) bezieht sich freilich auf Ekloge III.

dro (1537) bzw. von dessen Adaptation durch Boscán angeregte Gedicht thematisiert gleichnishaft den Widerstand des Liebenden gegen alle Widerstände, die in dem *ímpetu furioso* des Meeres symbolisiert sind. Die Bildersprache ist von Anne J. Cruz mit derjenigen von Sonett IV verglichen worden, das von ihr als "implizite" Version des Mythos interpretiert wird (Cruz 1988: 85-90).¹⁰ Tatsächlich reiht sich diese Bildsprache aber auch in die den gesamten Zyklus durchziehende allegorische Topographik der "dura vida" (XX) ein, von der bereits die Rede gewesen ist. Spricht das Ich z.B. in Sonett XX davon, dass sich die "duros vientos" "para mi perdición" verschworen hätten, so blickt es wenig später schon gelassen auf das stürmische Meer zurück (XXXIV). Der zurückgelegte Weg erscheint als ein – alternativ mit allegorischen oder mit mythologischen Mitteln beschreibbarer – Weg der inneren Erfahrung, den jetzt freilich nicht mehr der mittelalterliche *homo viator*¹¹ zurücklegt, sondern der Märtyrer der Liebe, und wenn das Ich in Sonett XXXVIII sagt: "quiero subir a la alta cumbre", so geht es nicht mehr um die Erreichung eines letzten Ziels, sondern um die Erkenntnis der Hoffnungslosigkeit: "Ya todo mi ser se ha vuelto en dolor/ y así para siempre ha de turar", lautet das Fazit des letzten Sonetts XL, das so tatsächlich eine symbolische Endstellung einnimmt. Der Weg nach oben führt aber auch "a cada paso" an den "ejemplos tristes de los que han caído" (XXXVIII) vorüber; und zu diesen Exempeln gehören offensichtlich auch die mythologischen *pinturas*. Wie letztlich austauschbar die Mythologie vor dem Hintergrund konkreter Erfahrung ist und wie sehr sie dabei einem emblematischen Duktus untergeordnet wird, zeigt kurz vor dem Ende des Zyklus das Sonett XXXVII (Ciocchini 1972; 1966), das einen verlassenen, "en un desierto" heulenden Hund zeigt: "ahora suelta el llanto al cielo abierto,/ ora va rastreando por la vía;/ camina, vuelve, para, y todavía/ quedaba desmayado como muerto". Das episodische Bild dieses Gedichts, das ursprünglich der *primera época* zugeschrieben

¹⁰ Die Unterscheidung zwischen direktem (expliziten) und allusivem (impliziten) Gebrauch der Mythologie ist fundamental für die Autorin, die in der expliziten Mythologie die metonymische Figur der Verschiebung, im impliziten Gebrauch dagegen ein metaphorisches Verfahren geltend macht. In dem einen Fall wird die Trennung zwischen den beiden Welten betont, d.h. das mythologische Bild erscheint als das Andere, im zweiten Fall ist von einer Identifikation die Rede.

¹¹ Zu diesem Bildbereich des Pilgers vgl. Brown (1976).

und erst von Heiple¹² später datiert worden ist, erfüllt die nämliche exemplarische Funktion wie die mythologischen Verweise, ist aber in seinem emblemhaft-allegorischen Zuschnitt der Aura des Mythischen völlig entkleidet und zeigt nur, "hasta dó llega el mal de ausencia". Die Begegnung, die den modernen Leser an Baudelaire und dessen Aufwertung des alltäglich Grotesken erinnern könnte (Barnard 1984), endet auch mit einer identifikatorischen *conclusio*: "Díjele, lastimado: 'Ten paciencia,/ que yo alcanzo razón, y estoy ausente'" Die allegorische Vision integriert dergestalt Züge der mythologischen Verfahrensweise.

Die Ergebnisse unserer kursorischen *Enquête* legen nahe, die Funktionalisierung des Mythologischen bei Garcilaso weniger emphatisch nicht allein als Neubeginn, sondern diese Wendung zugleich in ihrem Bezug zur spanischen Tradition zu gewichten. So bleiben auch die frühen *Canciones* – mit Ausnahme der Donaulandschaft in III (Arce de Vázquez 1960: 91-100) – überwiegend der allegorisierenden Topographie verhaftet und verzichten völlig auf mythologische Bilder. Ungeachtet mythologischer Anspielungen (Tantalus, V. 21-40, Mars und Venus, V. 101-120) gilt dies zum Teil auch noch für die *Canción* IV, in der García de la Concha (1986: 105) die Wende zum Petrarkismus und zur mythologischen Schreibweise gesehen hat. Gerade hier wird noch einmal das Bild des "áspero camino" (V. 20) bemüht, erscheint das Ich als Opfer eines psychomachischen Kampfes (Str. 3) in einer "noche tenebrosa" (V. 62), "sin armas en el campo puesto,/ y el paso ya cerrado y la huida" (V. 111-112). Eine bezeichnende Ausnahme bildet natürlich die späte *Canción* V, "Ode ad florem Gnidi", die – wegen ihrer formalen Meisterschaft oft gerühmt – nach dem von Horaz beeinflussten Vorbild von Bernardo Tasso gearbeitet ist und als explizit mythologisches Gedicht auch eine singuläre *tour de force* Garcilasos repräsentiert (Lázaro Carreter 1986: 109-126; Dunn 1965: 288-309; Matzat 1999: 21-32). Ähnliches gilt *mutatis mutandis* für die erste Elegie, die z.T. fast wörtlich ein Vorbild von Fracastoro adaptiert und in ihrer Funktion als Trostgedicht "al duque de Alba en la muerte de don Bernaldino de Toledo" den üblichen mythologischen Apparat

¹² Heiple (1994: 207) konnte zeigen, dass der Dichter hier auf ein ähnliches Bildmotiv in den "Poemi aggiunti" des *Primo Libro* von Bernardo Tasso rekurriert und offensichtlich versucht, die neue mythologische Manier mit "the newly invented genre of emblems and devices" zu verknüpfen.

(Phaeton, Nymphen des alten Tormes, “los casos de Fortuna”, Venus und Adonis und Reminiszenzen an den Trojanischen Krieg) geschickt übernimmt und einarbeitet (Keniston 1922: 215; Fernández-Morera 1982: 118). Lapesa spricht von einem noch nicht ganz gelungenen “labor de taracena” aus unterschiedlichen Versatzstücken der mythologischen Tradition (Lapesa ²1968: 153). Die Weite der mythologischen Verweise – denn mehr ist es nicht – passt zu dem großen Bogen eines menschlichen Lebens, das am Schluss in der kosmischen Vision der Erde vom Himmel aus gipfelt. Aber auch in diesem Fall ist die mythologische Gestaltung gattungsspezifisch gesehen singulär und schließt an ältere Modelle an.

Der mithin eher enttäuschende Befund ändert sich erst in den Eklogen, dem Lieblingsgegenstand der neueren Forschung, in dem vor allem – nach Lapesa – jene vielgepriesene “debitosa contemplación de la belleza natural y una exquisita aprehensión de sensaciones” (Lapesa ²1968: 177) des reifen Dichters zu beobachten sind. Doch selbst hier, wo der mythologische Apparat gattungskonstitutiv und vor allem die neue farbig deskriptive Naturlyrik eines Sannazaro (Bocchetta 1976) und das Vorbild von Tansillos *Due Pellegrini* von 1548 Pate standen, bleibt ein Rest des Zweifels. Natürlich spielt in der ersten Ekloge das *dulce lamentar* der beiden Hirten Salicio und Nemoroso in einer mythologisch und utopisch überhöhten Pastorallandschaft und naturhaften Gegenwelt, auf die bereits die lateinische Etymologie der beiden, wohl auf den Autor bezogenen Namen anspielt, und bekanntlich kann man auch schon in dieser ersten Ekloge von einer programmatischen *translatio* des pastoralen Genius an die heimatlichen Ufer des Tajo (V. 9) und in die “sierra de Cuenca” (V. 192) sprechen. Der Name der geliebten Elisa bezeugt vor dem angedeuteten Hintergrund des Polyphem-Galatea-Mythos den Versuch der Akklimatisierung der fremden mythologischen Tradition, ein Vorgang, der freilich auch mit der Verdüsterung des pastoralen Genus¹³ Hand in Hand geht. Und doch sucht man in dieser Ekloge – abgesehen von zwei Anspielungen auf Orpheus in den Strophen 7 und 17 – vergeblich nach den vertrauten Requisiten des mythologischen Arsenal. Die Hirtenklage, die eingangs in der Widmung und Anrede an den Vizekönig von Neapel,

¹³ Fernández-Morera (1982: 53) spricht von “The dark view which Garcilaso had of the passion of love”.

“representando en tierra el fiero Marte” (V. 14), explizit als imaginäre Gegenwelt des verdienten “ocio” (V. 23) vorgestellt wird und schon hier den in der zweiten Ekloge thematisierten Gegensatz von Mars und Venus andeutet, verbleibt im Rahmen einer idyllischen Natur, die eigentlich keiner mythologischen Überhöhung zu bedürfen scheint. Letztlich transponiert der Dichter die Problematik der *Sonetos* aus der geschliffenen Logik humanistischer *agudeza* in den entspannten Stil des “débil canto” (V. 238) lyrischer Klage; er entdeckt dafür die Magie des Konkreten und die sentimental aufgeladene Topographie des *canzoniere* und dessen Zauber der Erinnerung, aber gerade der Modus der melodios verströmenden Klage erfordert offenbar keine konsequente Selbstvergewisserung der Protagonisten im Mythologischen.

Nun scheint sich dies in der zweiten Ekloge grundlegend zu ändern. Einsetzend mit einer Anspielung des Albanio auf die “memoria d’aquel día” (V. 5) und die Klage über das Verlorene wird hier ein breites Netz mythologischer Anspielungen geknüpft: Diana, Phaeton, die Najaden und Dryaden, Phoebus Apoll, Mars und Merkur warten z.T. mehrfach auf. Und wenn es sich auch in vielen Fällen um eine bloße Antonomasietechnik handelt, die ohne narrative Bedeutung einen Dekor evoziert, so ist an manchen Stellen doch eine genuin mythologisch-antikisierende Ambientierung deutlich, so etwa wenn Salicio von einer “doncella” spricht, die “en su verde niñez siendo ofrecida/ Por montes y por selvas a Dīana” (V. 173-174), wenn der im Sterben singende Schwan mit dem im Feuer umgekommenen Phaeton kontrastiert wird (V. 303-304), oder wenn die Nymphen, Najaden und Dryaden oder die Göttin Diana als Schutzpatronin angerufen werden: “A los hombres reserva tú, Diana,/ en esta siesta insana, tu ejercicio” (V. 740-741). Suzanne Guillou-Varga hat in dem grausamen Diana-Mythos “le motif unificateur de l’Eglogue tout entière” gesehen; das Todesmotiv des Wassers “projetée son ombre magique sur le reste de l’espace naturel” (Guillou-Varga 1986, I: 333). Als Dienerin Dianas entzieht sich Camila dem Verlangen Albanios, der wiederum auf Narziss und Orpheus verweist. Im Motiv der Quelle, in dem mehrere mythologische Traditionen zusammengeführt werden, gelingt dem Dichter ohne Zweifel erstmals eine mythologische Synthese (Guillou-Varga 1986, I: 337-349). Fernández-Morera spricht geradezu von einem bewussten “hybridism of Garcilaso’s work” (1982: 65), insofern der Dichter hier die italienischen Vorbilder übertreffen wollte.

Aber gerade in dieser tragisch modulierten Pastorale bleibt gegen Ende die Mythologie nicht auf die “alabanzas de la libre vida” (V. 1106) beschränkt, die “sátiros, faunos, ninfas, cuya vida/ sin enojo se pasa, moradores/ de la parte repuesta y escondida” (*Elegía I*, V. 169-171), ist Orpheus nicht nur der ferne Sänger einer kosmisch begriffenen Welt, sondern tritt auch in der Gestalt des italienischen Benediktiners Severo Varini, des wortmächtigen Lehrers von Don Fernando de Toledo, auf (V. 1077-1085), während letzterer selbst an beiden Welten – “ser otro Marte en guerra, en corte Febo” (V. 1190) – partizipiert. Der lange historische Einschub der “cosas/ estrañas y espantosas” (V. 1154-1155) richtet sich an die “ninfas” und die “verdes faunos/ sátiros y silvanos” (V. 1156-1157) und zerstört so die geschlossene mythologisch-pastorale Sphäre, um das Ungenügen auch des pastoralen Registers anzudeuten: “mi lengua en dulces modos y sotiles,/ que ni los pastoriles ni el avena/ ni la zampoña suena como quiero” (V. 1158-1160). Und tatsächlich degenerieren die mythologischen Bezeichnungen im Kontext der wirklichen Welt (Spanien, Frankreich, Deutschland) zu bloßen Decknamen. Reale Welt und utopische Gegenwelt sind mithin durch das Band der Mythologie verbunden, die dadurch erstmals Züge eines totalisierenden Diskurses annimmt. Nun gehören Anspielungen ob kritischer oder panegyrischer Art seit langem zu den Konstituenten des bukolischen Genres, doch während die Darstellung zweier Welten nach Iser (1993: 93) für den Schäferroman konstitutiv ist, gilt dies nicht für die Ekloge. Garcilaso geht freilich auch in diesem Fall über seine Vorbilder hinaus und strebt eine Totalisierung der wirklichen Welt und der Schäferidylle an, die die innere Gestimmtheit des pastoralen Genres zu zerreißen droht. Das mythologische Universum büßt so tendenziell seine Autonomie ein; Mythologie wird zur Antonomasie, zum bloß rhetorischen Verfahren. In seinen – übrigens merkwürdig knappen – Ausführungen zur ersten Ekloge Garcilasos hat Gumbrecht die neue “Komplexität der Wechselbeziehungen zwischen textinternen und textexternen Rollen” geltend gemacht und von der Markierung der Grenze gesprochen, “welche die höfische Spielwelt vom Alltag der Herrschaft trennte”; der Text selbst, schließt er daraus, müsse “Instruktionen zur doppelten Grenzsuspendierung enthalten” (Gumbrecht 1990: 721). Eine solche “Grenzsuspendierung”, die in der in sich weitgehend stimmigen ersten

Ekloge nur am Anfang anklingt, kann von der Mythologie hier nicht geleistet werden.

Diese Tatsache mag zur Originalität der zweiten Ekloge beitragen, "una obra radicalmente nueva que debiera colocarse entre las más originales de la literatura renacentista europea" (Zimic 1988: 78). Aber der originelle Charakter resultiert auch aus der offenbar gewordenen Krise des Bukolischen, die nicht zuletzt durch den offenen Schluss und die Unabgeschlossenheit der dramatisch inszenierten Handlung nahegelegt wird. Inés Azar zufolge überschreitet der Text durch die Gattungsmischung bewusst die engen Grenzen der Bukolik; der daraus resultierende "encuentro de mundos dispares" (Azar 1981: 2) begründet nach der These der Verfasserin den "carácter experimental" (Azar 1981: 4) des Werkes, der im Einklang mit dem experimentellen Aufbruch der Literarästhetik am Anfang des 16. Jahrhunderts stehe, während die Dialektik von Rückzugsphantasie und Geschichtlichkeit den "discurso multiforme" (Azar 1981: 127-131) und letztlich die Dramatizität dieser Ekloge begründe. Deren mythologisches Äquivalent ist die Versöhnung von Mars und Venus (Azar 1981: 46). Schon aus dieser Sicht wird also die mythologische Welt der Pastorale relativiert. Ältere moralisierende psychologische Deutungen treten dadurch, wie Zimic (1988: 60-62) zu Recht anmerkt, in den Hintergrund: Offensichtlich kann es nicht allein um eine Kritik der angeblich lächerlichen Sinnlichkeit des klagenden Hirten und "Narziss" Albanio gehen, dem jetzt Salicio und Nemoroso als kluge Weggefährten, Freunde und Ratgeber gegenübergestellt werden (Rivers 1973: 297-304). Die von Gumbrecht beobachtete Technik der Aufhebung der wechselseitigen Grenzmarkierung bedarf also der Mythologie und stellt zugleich auch die eben affichierte Autonomie des Mythologischen wieder in Frage. Vor dem Hintergrund einer mythologisch nur notdürftig verkleideten Historie schrumpft die mythologisch ausstaffierte Pastorale zum dichterischen Experiment mit einer Rhetorik des Verkleidens, die sich selbst zelebriert. Genau dies scheint nun auch die eigentliche Aussage der dritten und letzten Ekloge zu sein, die unter dem Deckmantel der gehäuften Mythologisierung zugleich deren Funktion neu bestimmt.

Nirgendwo sonst scheinen auf den ersten Blick Mythologie, pastoraler Rahmen und Natur so vollkommen miteinander verbunden wie in diesem langen strophischen Gedicht, das nach Zimic das "testamen-

to amoroso y literario de Garcilaso" (1988: 79) darstellt und in dessen Zentrum der Orpheus-Mythos die eingangs erwähnte These von Anne J. Cruz bestätigt. Nach Fernández-Morera geht die Selbstmythisierung des "Orpheus-like figure" (1982: 86) tatsächlich über bisherige Darstellungen hinaus und bindet die mythologische Schreibweise erstmals an eine existentielle Dimension des in die Handlung involvierten Dichter-Ichs an. Das dichterische Experiment der Akklimatisierung und Einbürgerung der fremdartigen humanistisch-antiken Mythologie scheint in der lauschig geschilderten, mittäglichen Flusslandschaft des Tajo mit den spielenden Nymphen glänzend gelungen, und gelungen ist auch die Überhöhung und Erotisierung der Naturerfahrung in dem "lascivo juego" (V. 93) der Nymphen. Doch schon diese inszenierte Wirklichkeit geht über die übliche poetische Steigerungsfunktion der mythologisierten Natur hinaus, wie sie etwa Henri Weber am Beispiel der französischen Liebeslyrik der Renaissance untersucht hat.¹⁴ Denn wenn die dritte Ekloge auch in der Folge zwei Hirtenfiguren, Tirreno und Alceno, vorstellt, die gegen Ende des Gedichts das Wort ergreifen werden, so integriert der Autor doch am Anfang die Widmung und die poetologischen Überlegungen, welche gängigerweise vorangestellt werden, in den Text der Ekloge selbst, die dadurch als persönliches Huldigungsgedicht an Doña Maria, die Gattin des Vizekönigs von Neapel, einsetzt und den eben genannten Zwiespalt zwischen Geschichte und Idylle, "espada" und "pluma" (V. 40), den "armas del sangriento Marte" (V. 37) und den Gaben des Phoebus Apoll und der sieben Musen (V. 29), erneut aufnimmt. Und diese Wiederaufnahme der individuellen Problematik erfolgt nicht zuletzt in dem Stil, der auch die nicht-mythologischen Sonette und Kanzonen bereits geprägt hatte und der eigentlich längst überwunden sein sollte: Das Ich, durch eine feindliche "ventura" (V. 5) "por otro camino" (V. 8) verirrt, durch "fortuna" und "trabajo" (V. 17-18) bedrückt, greift zu der "zampoña ruda" (V. 42) in der Hoffnung, auf diese Weise die Todesstarre der Zunge zu lösen und aus der Landschaft des Todes zu entkommen: Mit dem berühmten Vers: "mas con la lengua muerta y fría en la boca/ pienso mover la voz a ti debida" (V. 11-12).

¹⁴ Weber (1974: 42-88, bes. 60): "Le rôle de la mythologie est de souligner l'identité d'un même sentiment à travers les siècles et les individus différents, de le rendre plus insigne en l'attribuant à un dieu".

Eine zentrale Rolle spielt dabei offensichtlich das Wasser-Motiv. Guillou-Varga hat in der orphischen Anspielung “une descente dans les profondeurs de l’imaginaire garcilasien” (Guillou-Varga 1986, I: 351) gesehen und tatsächlich kann die in der Folge vorgestellte Szene, welche Flucht und Erlösung zugleich darstellt, als bildgewordene Einlösung des orphischen Programms interpretiert werden. Das offene, leuchtende, lebendige Wasser des “cristalino Tajo” (V. 65-66) – “el agua baña el prado con sonido,/ alegrando la hierba y el oído” (V. 63-64) – steht im Gegensatz zu den “aguas del olvido” (V. 16) des “Estigio lago” (V. 14); und wenn letztere Bezeichnung auch der mythologischen Tradition entnommen ist, so verrät das Bild der “Wasser des Vergessens” doch den allegorischen Ursprung – wie überhaupt die auffällige Bedeutung der Elementarsymbolik des Wassers der Allegorie vielleicht näher steht als der Mythologie (Mazzei 1942: 497-505; Lojo de Beuter 1985: 11-32). Dieses Bild gesellt sich zu dem Unterweltbild der “estrecha roca” (V. 13) der Seele und lässt die wiedergefundenen Wasser des Lebens als Ausdruck jener Befreiung des Ich erscheinen, die in den Sonetten nicht gelungen war. Mythologie ist mit diesem Befreiungsversuch untrennbar verbunden, doch erhält das Mythologische in dieser implizit metapoetischen Perspektive erneut einen Vorzeigecharakter, der der Renaissancelyrik eigentlich fremd ist. In der zweiten Ekloge wurde Albanio, der Narziss, der eben sein Spiegelbild in der Quelle erblickt hat, – “mi cuerpo mismo veo” (V. 923) –, eben dadurch zum eingebildeten Orpheus, der alle Zeichen des “ingenio” ohne “genio” (V. 948-949) trug. Jetzt kann Mary E. Barnard in dem bereits genannten Beitrag von einer subversiven Verwendung des Orpheus-Mythos sprechen (Barnard 1987). Und ist Orpheus nicht zugleich das ironisch verzerrte Abbild des Dichters, der sein Bild, d.h. das mythologische Bild, als Ausdruck eines Anderen evoziert? Das mythologische Genrebild der spielenden Tajo-Nymphen knüpft nicht nur an Sonett XI an und schließt so den Ring der eigenen poetischen *la trayectoria* des Dichters, es ist hier auch die demonstrative Darstellung eines poetischen Traumes, den der Dichter der verehrten Doña Maria anbietet, das heißt: Gabe und Geschenk, poetisches Bild mit exemplarischer poetologischer Funktion: “De cuatro ninfas que del Tajo amado/ salieron juntas, a cantar me ofrezco” (V. 53-54). Es ist im wörtlichen Sinn das “Bild” eines der Zeit und dem Vergessen entzogenen mittäglich-zeitlosen Zaubers, in dem die Gestalt der

Wassernymphe, “Peinando sus cabellos d’oro fino” (V. 69), überdies die antike Mythologie an die mittelalterliche Tradition der Wald- und Quellennymphen anschließt.

Präsentiert uns der Dichter bzw. das sprechende Dichter-Ich also einen mythologischen Traum, so wird die genannte Bildhaftigkeit des Ganzen im weiteren Verlauf noch potenziert. Mit dem “rico hilo” (V. 112), den die Nymphen vom “felice Tajo” (V. 106) beziehen, gestalten die Nymphen in einem “delicado estilo” (V. 111) jeweils eine berühmte mythologische Erzählung, die natürlich einen Vergleich mit der im Entstehen begriffenen frühbarocken Malerei nahe legt¹⁵ und zugleich als *imitatio* von Ovid und Sannazarro verstanden werden will. Ähnlich wie in den entsprechenden Sonetten gewinnen die gewählten Beispiele an dem gemeinsamen Thema des Verlusts und der Vergeblichkeit ihre Kohärenz (Fernández-Morera 1982: 91). Garcilaso schließt hier unmittelbar an das eingangs genannte Bild der webenden und gestaltenden Nymphen im elften Sonett an, erweitert die dortige Anspielung aber zur ausführlichen Ekphrasis (Paterson 1977: 73-92). Wir erinnern uns, dass schon dort nicht von Ikarus selbst, sondern von “la pintura/ d’aquel que con las alas derretidas,/ cayendo, fama y nombre al mar ha dado” die Rede war, dass also schon in den Sonetten gleichsam mythologische Bilder und Szenen vorgeführt wurden, die mit dem Bild der auftauchenden Nymphen als *renaissance* der von den Wassern des Vergessens überfluteten antiken Tradition verstanden werden kann.¹⁶ Die Ekloge nimmt diese Thematik wieder auf und erscheint in poetologischer Hinsicht als End- und Höhepunkt einer dichterischen Reflexion, insofern, wie Rivers betont hat, die dritte Ekloge über die erste Ekloge hinaus “the complex problem of artistic imitation or representation” als “poetic theme” (Rivers 1962: 143) geltend macht. Mythologie als *mise en abyme* mythologischer Schreibweise. Der Orpheus-Mythos wird im Übrigen jetzt in seiner orthodoxen Form aufgerufen: Beschrieben werden die drei zentralen

¹⁵ Mit Spitzer (1952: 243-248) hat Rivers (1962: 130-144, hier 140) die explizit malerische Terminologie der Verse 267-268 hervorgehoben: “las quales con colores matizadas,/ claras las luzes, de las sombras vanas ...”.

¹⁶ So Guillou-Varga (1986, I: 385): “Il est indéniable que chez Garcilaso la rêverie fondamentale qu’est la rêverie aquatique quand celle-ci a trait aux morts pourrait mourir elle aussi comme un univers submergé si n’intervenait pas cette ‘renaissance’ du verbe poétique, notamment par la ‘renaissance des mythes’ [...]”.

Szenen der von einer Schlange gebissenen Eurydike, des Abstiegs des "osado marido" in den "triste reino de la escura gente" (V. 138-139) und der Klage des Orpheus, der die geliebte Gattin durch eigene Schuld ein zweites Mal verloren hat. Die nächste *tela* zeigt – wohl wieder in drei Stufen – die Geschichte von Apoll und Daphne, und ein weiteres Bild vermittelt das tragische Ende des von einem Eber zerrissenen Adonis und dessen Vorgeschichte mit Venus. An der programmatischen poetologischen Ausdeutbarkeit der drei auf die Sonette explizierenden Bilderfolgen kann kein Zweifel bestehen. So verkörpert die Orpheus-Geschichte Anne J. Cruz zufolge "la creación poética", die Daphne- und Apoll-Geschichte "el deseo de alcanzar lo inalcanzable" und der Adonis-Mythos "la conciencia poética en aceptar esta imposibilidad" (Cruz 1988: 113). Für Susanne Guillou-Varga bildet die Begegnung von Daphne und Apoll, von Wasser und Feuer, in der Mitte des Triptychons den Schlüssel für das ästhetische Projekt des Dichters (Guillou-Varga 1986, I: 400-410). Freilich wird man nicht von einer Transformation der Mythen ineinander, wie sie Anne J. Cruz für Petrarca geltend macht (Cruz 1988: 118), sprechen können, sondern nur von einer aufeinander verweisenden Bilderfolge, mit der die Flussnymphen sich zu Gehilfinnen des Dichter-Ichs machen, indem sie gleichsam auf Schautafeln zentrale, frühere Bildmotive des Dichterischen vergegenwärtigen. Es geht daher nicht nur – mit Anne J. Cruz – um "una poesía autoreflexiva" (Cruz 1988: 108), sondern auch um den im doppelten Wortsinn autoreflexiven Sinn der Bilder: Die Mythologie selbst illustriert als Inbegriff der "creación poética" die eigene Fremdheit und Unerreichbarkeit, "lo inalcanzable", und bestätigt die eingangs erwähnte These Matzats, wonach wir es mit einer inszenierten "Entfremdung" im Umgang mit dem Anderen zu tun haben. Und die passive Rolle des schauenden Dichter-Ichs unterstreicht diese Uneinholbarkeit sowie die genannte "conciencia poética en aceptar esta imposibilidad" (Cruz 1988: 113).

Damit ist das eigentliche Problem angesprochen. Wie kommt es denn, dass diese in der Garcilaso-Kritik vielbeachteten Strophen kaum Anlass zur Verwunderung über die Merkwürdigkeit des angewandten Verfahrens gegeben haben? Mit Blick auf die vorherige Tradition der mythologischen Visualisierung bei Ovid und in der Unterwasservision des Eurydike-Teppichs in Sannazaros *Arcadia* spricht z.B. Mary E.

Barnard¹⁷ von einer Technik des ironischen Verweises auf eine sowohl literarische Tradition wie zeitgenössische Mode; immerhin deutet die These eines “distancing device” (Barnard 1984: 263) – die weitergehende These einer grotesken Stilisierung dürfte überzogen sein – die Eigenart des Verfahrens an, welches – daran hat schon Angel O. Nessi erinnert – keine prämonitorische Funktion mehr hat, sondern scheinbar willkürlich als “una transposición mitológica de un hecho conocido” (Nessi 1948: 521) verstanden werden muss, ganz abgesehen davon, dass wir es nicht mehr, wie bei Sannazaro, mit einer Traumvision zu tun haben. Was ist das also für eine mythologische Tradition, die – gleichsam in ostentativer Vorführung des *ut pictura poesis*-Gedankens der Renaissance – nicht nur malerisch veranschaulicht werden will, sondern darüber hinaus auch in den mythologischen Rahmen selbst zurückverlagert wird, so dass nicht der Dichter, sondern die Nymphen die Aufgabe des Künstlers übernehmen? Umgekehrt aber kann nur der Dichter als Zuschauer und Interpret sprechen, während die Nymphen sich mit dem stummen Vorzeigen von Bildern begnügen und so an die Ovidische Philomena erinnern, die, ihrer Zunge beraubt, ihre leidvolle Geschichte in Leinwand webte. Sollte man nicht in dem Sinne von einer dritten Ebene der Autoreflexivität sprechen, dass der Mythos sich selbst präsentiert, nicht ohne gleichzeitig seine Unfähigkeit zu sprechen und seine Abhängigkeit von der sprechenden Instanz des Dichter-Werkzeugs zu dokumentieren? Pastorales *Setting*, mythologisches Personal und dessen künstlerische Selbstbestätigung würden so in gleich mehrfacher Weise zur Distanzierung einladen, insofern diese mythologische Welt sich gleichsam selbst darstellt und zum demonstrativen Objekt der Anschauung macht. Es scheint, dass der Dichter die mythologische Welt und die mythologischen Bilder nur aufruft, um deren fundamentale Alterität sichtbar zu machen. Im Hinblick auf den bald darauf einsetzenden Zwiegesang der beiden Hirten wird die Mythologie überdies zum Vorspann und Hintergrund einer bukolischen Szene, in der die heiligen Bäume – “el álamo de Alcides”, “el laurel del rojo Apolo” und die Myrte der Venus (Str. 45) – nurmehr an etwas Vergangenes erinnern, bevor die Nymphen selbst beim Nahen der Hirten verschwinden: “juntas

¹⁷ Barnard (1984: 262). Gemeint sind *Metamorphoses VI*, 53-69, und *Arcadia*, Prosa 12. Sannazaro (1961: 113-114).

s'arrojan por el agua a nado,/ y de la blanca espuma que movieron/ las cristalinas ondas se cubrieron" (V. 374-376). Die Repräsentantinnen der Mythologie entziehen sich dem Geschehen gerade in dem Augenblick, da ihr Erscheinen im Zeichen der wiederbegründeten Pastorale angezeigt wäre. Beinahe im Gegensatz zu den Thesen von Elias Rivers (1962) und Anne J. Cruz (1988) zeigt das Ende des Gedichts nicht "una relación recíproca entre el mundo natural y el mítico" (Cruz 1988: 108); es zeigt vielmehr den Abstand zwischen dem auto-poetischen Spiel der Nymphen und der naturhaft pastoralen Welt, die keine Verbindung zur Welt der Nymphen hat. Die in der zweiten Ekloge aufgerissene Kluft zwischen Mythos und Geschichte wird hier womöglich noch radikalisiert, indem auch die pastorale Gattung selbst aus dem eigentlichen mythologischen Geschehen ausgeschlossen bleibt, dessen Evokation nur dem Dichter selbst zusteht.

Von daher wird auch einsichtig, warum "la blanca Nise", die vierte, noch nicht genannte Künstlerin, darauf verzichtet "de los pasados casos la memoria" (V. 193) abzubilden, und statt sich der "antigua historia" (V. 196) zu widmen, sich der wirklichen geschichtlichen Welt zuwendet, welche metonymisch mit dem "claro Tajo", "la más felice tierra de la España" (V. 197 und 200), verknüpft ist. Die Beweinung der Nymphe Elisa durch die "silvestres diosas" (V. 218) zeigt in der Tat die Fähigkeit des Dichters, den Tod der geliebten Doña Isabel Freire durch einen eigenen Mythos auf einer "tela artificiosa" (V. 249) festzuhalten und damit einen "nuevo mito castellano" (Cruz 1988: 107) zu schaffen. Die bisherigen mythologischen Bilder bereiten diesen Höhepunkt dichterischer Bewusstwerdung zwar vor, sie werden aber zugleich von diesem letzten entscheidenden Akt getrennt, für dessen Realisierung sie lediglich die poetologischen Vorbilder und Anweisungen liefern. Die Entwicklung eines eigenen, neuen und nationalen Mythos setzt mithin die Distanzierung von der Tradition voraus, in deren Zeichen die Wende in den *Sonetos* erfolgt war; und nicht zufällig wird der nämliche Bildvorrat zusammen mit dem Nymphen-szenario dabei abgerufen. Der "lamentable cuento" (V. 257) Elisas soll über den pastoralen Rahmen hinaus – "no sólo entre las selvas se contase" (V. 258) – über die Meere getragen werden; als Teil der geschichtlichen Welt hat er mit der Welt der beiden Hirten nichts mehr zu tun.

In der dritten Ekloge thematisiert Garcilaso ein Lehrstück der Rettung durch die Mythologie und der gleichzeitigen Überwindung dieser Tradition, deren eigentliche Lektion bildhafter Gestaltung der Dichter jetzt gelernt hat – von der Nymphe der pastoralen Tradition, die als Nymphe des Tajo Natur, Mythos und nationale Geschichte in sich vereint, aber als Lehrmeisterin im entscheidenden Augenblick abtaucht, um dem neuen Mythos nicht im Wege zu stehen. Debütierte die Mythologie bei Garcilaso im Zeichen des Exemplarischen, so schließt sich hier der Kreis: Exemplarisch haben die Tajo-Nymphen mit dem *rico hilo* die neuen Möglichkeiten eines bildhaft exemplarischen Sprechens vorgeführt, aber zugleich die Alterität des Mythologischen zum Bild werden lassen. Die “Praxis des kommunizierenden Umgangs mit dem Anderen” (Matzat 1999: 28), die experimentelle “Entfremdung” hat zugleich die Künstlichkeit dieses Fremdelements bewusst gemacht. Die im Bildteppich exemplarisch zur Anschauung gebrachten Szenen erhalten Verweischarakter und machen – über die vorgestellten Inhalte hinaus – die Technik als solche zum Thema. Letzteres erinnert freilich an allegorische Verfahren und bindet so noch die avancierteste Thematisierung dieses Kernproblems der Renaissancepoetik an eine ältere Tradition.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Garcilaso de la Vega (⁶1990): *Poesías castellanas completas* (hrsg. von Elias L. Rivers). Madrid: Castalia.

— (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.

Sannazaro, Jacopo (1961): *Opere volgari* (hrsg. von Alfredo Mauro). Bari: Laterza.

Sekundärliteratur

Alonso, Álvaro (Hrsg.) (1986): *Poesía de cancionero*. Madrid: Cátedra.

Alonso, Dámaso (1957): *Poesía española*. Madrid: Gredos.

Arce de Vázquez, Margot (1960): “Cerca el Danubio una isla ...”. In: *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso*. Bd. I. Madrid: Gredos, S. 91-100.

Arrando, Maria del Pilar (1948): *Ausiàs March y Garcilaso de la Vega: poetas del dolorido amar*. Mexiko.

- Azar, Inés (1981): *Discurso retórico y mundo pastoral en la "Égloga segunda" de Garcilaso*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin (Purdue University Monographs in Romance Languages).
- Barnard, Mary E. (1984): "The Grotesque and the Courtly in Garcilaso's Apollo and Daphne". In: *Romanic Review*, 72 (New York): S. 253-273.
- (1987): "Garcilaso's Poetics of Subversion and the Orpheus Tapestry". In: *PMLA*, 102 (New York): S. 316-325.
- Blecuá, José Manuel (1986): "Cultismos y el léxico de Garcilaso la Vega". In: García de la Concha, Víctor (Hrsg.): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 127-163.
- Bocchetta, Vittore (1976): *Sannazaro en Garcilaso*. Madrid: Gredos.
- Brown, Gary J. (1976): "The peregrino amoroso: Four moments of poetic configuration in the Spanish love sonnet". In: *Neophilologus*, 60 (Groningen): S. 76-88.
- Cammarata, Joan (1983): *Mythological Themes in the Works of Garcilaso de la Vega*. Madrid. Porrúa. Turanzas.
- Ciocchini, Héctor (1966): "Una hipótesis de simbología figurada en dos obras de Garcilaso". In: *Revista de Filología Española*, 49 (Madrid): S. 329-334.
- (1972): "Garcilaso, poeta europeo". In: *Cuadernos del Sur*, 11 (Universidad Nacional del Sur, Argentina): S. 117-126.
- Cruz, Anne J. (1988): *Imitación y transformación. El petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin (Purdue University Monographs in Romance Languages, 26).
- Dunn, Peter N. (1965): "Garcilaso's Ode a la Flor de Gnido: A commentary on some Renaissance themes and ideas". In: *Zeitschrift für romanische Philologie*, 81 (Tübingen): S. 288-309.
- Fernández-Morera, Darío (1982): *The Lyre and the Oaten Flute: Garcilaso and the Pastoral*. London. Tamesis Books.
- Frattoni, Oreste (1948): "Influssi prepetrarcheschi nei sonetti di Garcilaso". In: *Italica*, 25 (Columbus, Ohio): S. 300-305.
- Gallego Morell, Antonio (1970): *Estudios sobre la poesía española del primer siglo de oro*. Madrid: Ínsula.
- García de la Concha, Víctor (1986): "La oficina poética de Garcilaso". In: García de la Concha, Víctor (Hrsg.): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 83-108.
- Gargano, Antonio (1988): *Fonti, miti, topoi. Cinque saggi su Garcilaso*. Neapel: Liguori Editore.
- Gerli, Michael (Hrsg.) (1994): *Poesía cancioneril castellana*. Madrid: Akal.
- Ghertman, Sharon (1975): *Petrarch and Garcilaso: A Linguistic Approach to Style*. London: Tamesis Books.
- González Miguel, J.-Graciliano (1979): *Presencia napoleónica en el Siglo de Oro español. Luigi Tansillo (1510-1568)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Guillou-Varga, Suzanne (1986): *Mythes, mythographies et poésie lyrique au siècle d'or espagnol*. 2 Bde. Lille: Atelier National de Reproduction des Thèses.
- Green, Otis H. (1970): *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*. Lexington: University Press of Kentucky.
- Gumbrecht, Hans Ulrich (1990): *Eine Geschichte der spanischen Literatur*. Bd. 1. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Heiple, Daniel L. (1994): *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*. University Park/Pennsylvania: Pennsylvania University Press.
- Iser, Wolfgang (1993): *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Keniston, Hayward (1922): *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*. New York: Hispanic Society of America.
- Lapesa, Rafael (²1968 [1948]): *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente.
- (1972): “El cultivismo semántico en la poesía de Garcilaso”. In: *Revista de Estudios hispánicos*, 2 (Rio Piedras/Puerto Rico): S. 33-45.
- Lázaro Carreter, Fernando (1986): “La ‘Ode ad Florem Gni-di’ de Garcilaso de la Vega”. In: García de la Concha, Víctor (Hrsg.): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 109-126.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1959): “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”. In: *Revista de Filología Hispánica*, 1 (Buenos Aires): S. 20-63.
- (1975): *La tradición clásica en España*. Madrid: Ariel.
- Lojo de Beuter, María Rosa (1985): “La función de las aguas en las églogas de Garcilaso de la Vega”. In: *Letras*, 13 (Buenos Aires): S. 11-32.
- Mager, Brigitte (2003): *Imitatio im Wandel. Experiment und Innovation im Werk von Garcilaso de la Vega*. Tübingen: Gunter Narr.
- Maravall, José A. (1986): “Garcilaso entre la sociedad caballeresca y la utopía renacentista”. In: García de la Concha, Víctor (Hrsg.): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca, S. 7-47.
- Martelli, Mario (1988): “Il mito d’Orfeo nell’età laurenziana”. In: *Rivista di Studi Quattrocenteschi*, 8 (Rom): S. 7-40.
- Matzat, Wolfgang (1999): “Zum Umgang mit dem Anderen in der spanischen Renaissance: Kommunikation und Gewalt in Garcilaso de la Vegas *Ode ad florem Gni-di*”. In: Bremer, Thomas/Heymann, Jochen (Hrsg.): *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*. Tübingen: Stauffenburg, S. 21-32.
- Mazzei, Angel (1942): “El agua en la poesía de Boscán y Garcilaso”. In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 10 (Buenos Aires): S. 497-505.
- Menéndez Pelayo, Marcelino (1908): *Antología de poetas líricos castellanos*. Bd. IX: *Boscán*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nessi, Angel O. (1948): “La plástica del mito en Garcilaso”. In: *Humanidades*, 31 (La Plata): S. 515-526.

- Paterson, Alan K. G. (1977): "Écphrasis in Garcilaso's Égloga tercera". In: *Modern Language Review*, 72 (Edinburgh): S. 73-92.
- Prieto, Antonio (1984): "El cancionero petrarquista de Garcilaso". In: *Dicenda*, 3 (Madrid): S. 97-115.
- (1986): "La poesía de Garcilaso como cancionero". In: *Homenaje a Manuel Alvar*. Bd. III. Madrid: Gredos, S. 375-385.
- Prill, Ulrich (1997): "'Wolle die Wandlung!' Variationen über den Daphne-Mythos bei Garcilaso und Quevedo". In: Bosse, Monika/Stoll, André (Hrsg.): *Theatrum mundi. Figuren der Barockästhetik in Spanien und Hispano-Amerika*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 75-90.
- Rivers, Elias L. (1962): "The Pastoral Paradox of Natural Art". In: *Modern Language Notes*, 77 (Baltimore): S. 130-144.
- (1973): "Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue". In: *Hispanic Review*, 41 (Philadelphia): S. 297-304.
- Rivers, Elias L. (Hrsg.) (1974): *La Poesía de Garcilaso: ensayos críticos*. Barcelona: Ariel.
- Schneider, Luis Mario (1960): "Apuntes sobre la mitología greco-romana en Castillejo y Garcilaso". In: *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias*, 2 (Montevideo): S. 295-312.
- Selig, Karl-Ludwig: (1972): "Garcilaso and the Visual Arts. Remarks on Some Aspects of Visualization". In: Leube, Eberhard/Schrader, Ludwig (Hrsg.): *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*. Berlin: E. Schmidt Verlag, S. 302-309.
- Spitzer, Leo (1952): "Garcilaso, Third Eclogue, lines 265-271". In: *Hispanic Review*, 20 (Philadelphia): S. 243-248.
- Weber, Henri (1974): "La poésie amoureuse de la Pléiade". In: Keller, Luzius (Hrsg.): *Übersetzung und Nachahmung im europäischen Petrarkismus*. Stuttgart: Metzler.
- Wolfzettel, Friedrich (2002): "Salir do no hay salida: Zur Wege- und Raumsymbolik in den Sonetos von Garcilaso de la Vega". In: Amend-Söchting, Anne/Dickhaut, Kirsten/Hülk, Walburga/Knabel, Klaudia/Vickermann, Gabriele (Hrsg.): *Das Schöne im Wirklichen – Das Wirkliche im Schönen. Festschrift für Dietmar Rieger*. Heidelberg: Winter, S. 499-514.
- Zimic, Stanislav (1988): *Las Églogas de Garcilaso de la Vega. Ensayos de interpretación*. Santander: Sociedad Menéndez y Pelayo.

Gerhard Penzkofer

Das unsichtbare Subjekt. Lyrische Rolle und Subjektivität bei Garcilaso

Zu den bekanntesten Leistungen Garcilasos gehört seine Rezeption der italienischen Renaissance. Garcilaso verpflanzt in einer teilweise heftig befehdeten literarischen Revolution die Gattungen und Themen der petrarkistischen Liebeslyrik nach Spanien (Petrarca, Bembo, Bernardo Tasso, Sannazaro u.a.). Zugleich macht er die spanischen Leser mit der höfischen Kultur von Castigliones *Cortegiano* vertraut, dessen Übersetzung vermutlich auf seine Initiative hin entsteht. Diese beiden Seiten des Kulturtransfers, die petrarkistische Liebeslyrik und die Hofmannskunst, sind im Hinblick auf Ich-Bezug und Weltmodellierung gegenläufig. Petrarkistische Dichtung impliziert subjektive Gefühlsanalyse, Introspektion und die Selbstdarstellung eines männlichen Ich, das bei der Erkundung seiner Leidenschaften weniger über die geliebte Dame als über sich selbst spricht. Der Hofmann verbirgt sich dagegen. Er spielt Rollen. Er passt sich im Gespräch dem Fürsten an, auch wenn es ihm seiner Natur nach fremd ist.¹ Er ändert sich jeden Tag, je nachdem, mit wem er sich unterhalten will.² Mit offenen Karten spielen, sagt später Gracián (in der Schopenhauerschen Übersetzung), ist weder nützlich noch angenehm: “El jugar a juego descubierto, ni es de utilidad, ni de gusto” (Gracián 1946: 3). In der Person Garcilasos begegnen sich Selbsterforschung und Hofmannskunst. Als Dichter experimentiert er mit Traditionen der lyrischen Ich-Aussage; als Hofmann des Kaisers erprobt er das Wissen des *Cortegiano*. Die Überlagerung von Selbstoffenbarung und höfischem Verbergen zeichnet auch Garcilasos Werk aus. Die in den Gedichten gezeigten lyri-

¹ “[...] ed a questo voglio che il cortegiano si accomodi, se ben da natura sua vi fosse alieno, di modo che, sempre che ’l signore lo veggia, pensi che a parlar gli abbia di cosa che gli sia grata” (Castiglione 1987: 132).

² “Però qui ha da accommodarsi nel conversare con tanti, bisogna che si guidi col suo giudizio proprio e, conoscendo le differenze dell’uno e dell’altro, ogni di muti stile e modo, secondo la natura di quelli con chi a conversar si mette” (Castiglione 1987: 131).

schen Rollen öffnen sich auf das Subjekt des Autors, das sich zugleich hinter den Rollenmasken verbirgt. Dabei kommt dem Rollenspiel, der sprachlichen Maskierung, dem höfischen Verbergen und Verschweigen eine besondere Bedeutung zu, die die Transparenz der lyrischen Ich-Aussage einschränkt. Garcilasos Dichtung ist, gegen eine lange Tradition ihrer Interpretation gelesen, keine Erlebnislyrik, keine lyrische Biographie der Leidenschaft. Sie inszeniert, wie Wolfgang Iser für die fünfte Kanzone gezeigt hat, "Verwandlungsspiele" (1999: 27). Rivers (1962: 133) spricht von der "rustic role", die der Dichter in der dritten Ekloge annimmt und vom Verschwinden des Autors als "persona" (1962: 140). "Lo característico garcilasiano", schreibt Margot Arce de Vázquez (1961: 100), "es la sobriedad y el afán de dominar su sentimiento y esconderlo bajo un disfraz". Meine Überlegungen zur Subjektivität bei Garcilaso setzen hier an. Ich möchte zeigen, dass Garcilaso eine Sprache der Subjektivität entwickelt, die selbst zu den Strategien des höfischen Verbergens gehört. Ich meine, dass 'Subjektivität' bei Garcilaso eine besonders geschickte Maske des Ich bildet, die umso weniger durchschaubar ist, als sie Transparenz und Offenheit simuliert. Auch die Verstellung hinterlässt jedoch Spuren, weil die Inszenierung des Rollenspiels indirekt – wie beim Selbstporträt des Künstlers in den gemalten Spiegeln des Velázquez (Rivers 1962: 140) – auf ihren Urheber zurückverweist. Ich untersuche in einem ersten Schritt die Masken des 'subjektiven' Sprechens in Garcilasos Lyrik, um in einem zweiten das verborgene Ich des Autors aus den Texten heraus sichtbar zu machen, soweit das möglich ist. Schwierigkeiten bereitet dabei bereits der Ich-Begriff, der eine besonders vielschichtige und vieldeutige Instanz der menschlichen Persönlichkeit zu bezeichnen scheint.³ Ähnliches gilt für das "Subjekt", das auf je verschiedene Weise philosophisch, theologisch, soziologisch, grammatikalisch, psychoanalytisch, semiotisch und wahrscheinlich noch auf andere Art begründet werden kann, wenn seine Existenz nicht grundsätzlich bestritten oder in Ambivalenz aufgelöst wird.⁴ Schon die Etymologie des Begriffes gibt zu denken, denn "subiectum" ist als "Zu-

³ Laplanche/Pontalis ([1972] ⁵1982: 184-202); Scharfetter (1983: 30); Fetz/Hagebüchle/ Schulz (1998: 6-7).

⁴ Baumgartner (1994: 19-28); Zima (2000: 1-30). Ich beziehe mich bei meiner Annäherung an den Subjektbegriff vor allem auf Ricœur (1990); Frank (1991); Fetz et al. (1998); Högrefe (1998); Baumgartner (1994) und Zima (2000).

grundlegendes" ("hypokeímenon") wie als "Unterworfenen" zu verstehen (Zima 2000: 3). Für meine Lektüre der Lyrik Garcilasos genügt (hoffentlich) eine heuristisch vereinfachte Begrifflichkeit. Als Ich bezeichne ich die Gesamtheit von Wahrnehmungen und Gefühlen, von Überzeugungen und Wissensvorräten, von Energien und Praktiken, die eine Person geltend macht, wenn sie Ich sagt. Die Selbstreferenz des Ich scheint unhintergebar zu sein (Baumgartner 1994: 27). Der Besonderheit des je einzelnen Ich möchte ich mich durch Fragen annähern, die ich versuchsweise der Psychopathologie entleihe, ohne ihre der Textwissenschaft fremden Voraussetzungen zu übernehmen. Diese Fragen zielen auf "Ich-Konsistenz" ("Gewissheit eines kohärenten Lebensverbandes") und "Ich-Demarkation" ("Abgrenzung des Eigenbereiches"), auf die "Vitalität" des Ich ("Gewissheit der eigenen Lebendigkeit") und auf seine "Aktivität" ("Gewissheit der Eigenbestimmung des Erlebens, Denkens, Handelns"). Sie fragen schließlich nach der "Gewissheit der personellen, physiognomischen, sexuellen, biographischen Identität" des Ich, nach seiner "Ich-Identität" (Scharfetter 1983: 31). Als Subjekt werde ich in Erinnerung an Kant ein der "Zurechnung fähiges" Ich bezeichnen (Kant 1968: 26), das sich seiner Identität und seiner Verschiedenheit von anderen Menschen bewusst ist, die Verantwortung seines Handelns reflektiert und einen selbst- und weltbezogenen Gestaltungswillen zeigt. Ich begreife das Subjekt also über die Merkmale der Identität, der Differenz, der Reflexivität und der intendierten Handlungsautonomie, ohne Widerspruchsfreiheit einzufordern. Das Subjekt ist eben deshalb Subjekt, weil es, nach der berühmten Formulierung Hegels, seine eigenen Widersprüche in sich auszuhalten weiß. Als Subjektivität schließlich soll jener Selbst- und Weltbezug gelten, der sich an der je besonderen Wahrnehmung, Überzeugung und Affektivität des Ich oder des Subjekts orientiert.

1. Ähnlichkeit und Lust-Ich

Wenn sich die Sprecher frühneuzeitlicher Dichtung in Spanien auf ihr Ich besinnen, wenn sie fragen, wer sie sind und wie sich ihr Verhältnis zu anderen Menschen und zur Welt gestaltet, dann berufen sie sich in der Regel auf ein autoritäres Ideal außerhalb ihrer selbst, mit dem sie sich identifizieren. Ich und Ich-Ideal fallen zusammen. Sie bilden die beiden Seiten einer Doppelung, in der das Ich sich im Ideal wiederfin-

det und das Ideal durch das Ich repräsentiert wird. Der Ritterroman fordert die völlige Übereinstimmung seiner Helden mit den Vorbildern von *honor* und *cortesía*. Die Protagonisten der *novela sentimental* gewinnen Einsicht in sich selbst, indem sie idealisierten Doppelgängern folgen. Die Liebesdichtung der *cancioneros* liefert den Liebenden in der langen Tradition des *amor cortés* als Liebesvasallen, Liebesgefangenen oder als Liebesmartyrer einer überlegenen Dame aus, die die Werte der höfischen Welt in Vollkommenheit repräsentiert. Lazarillo de Tormes und seine pikaresken Gefährten können nur überleben, weil sie sich als Plagiat der Macht ihren Brotherren anpassen. Eine für Garcilasos Lyrik wichtige Steigerung findet diese Vorstellung einer Doppelung, in der sich das Ich zu begreifen vermeint, im florentinischen Neoplatonismus (Arce de Vázquez 1961: 31-32). Das liebende Ich versichert sich auf paradoxe Weise seiner selbst, indem es sich in der Leidenschaft verliert und mit der (oder dem) Geliebten verschmilzt. Liebe, heißt es bei Ficino, bei León Hebreo, bei Castiglione, bei Montemayor und noch bei d'Urfé, ist nur dann erfüllt, wenn sich der Liebende im *amor mutuus* völlig in die Geliebte (oder den Geliebten) verwandelt. "Ohne Zweifel geht da etwas Wunderbares vor", sagt Ficino in *De Amore*, "wo zwei sich in gegenseitiger Zuneigung entgegenkommen: dieser lebt in jenem, jener in diesem. Sie tauschen einander gegenseitig aus: ein jeder gibt sich dem anderen hin, um diesen in sich aufzunehmen" (Ficino 1984: 69).⁵ D'Urfé wiederholt Ficino fast unverändert, wenn er vom Liebenden behauptet: "Mesprisant son propre sejour, son ame aille vivre d'amour au sein de celle qu'il adore, et qu'en elle ainsi transformé tout ce qu'elle aime et qu'elle honore, soit aussi de luy bien aimé" (d'Urfé 1966: 181). In Montemayors *Diana* zitieren die Hirten Euripides, der gesagt haben soll "que el amante vivía en el cuerpo del amado" (Montemayor 1991: 298). Auch die Lyrik der *cancioneros* kennt das Motiv: "Siempre amor passa & transforma/ en el amado el amante,/ tan de fino,/ fasta ser tan de vna forma,/ que passa el hombre al semblante/ tan divino"

⁵ "Hic certe mira res fit. Quotiens duo aliqui mutua se benivolentia complectuntur, iste in illo, ille in isto vivit. Vicissim huiusmodi homines se commutant et seipsum uterque utrique tribuit, ut accipiat alterum" (Ficino 1984: 68).

(Foulché-Delbosc 1915: 697).⁶ Was sich in der Liebe ereignet, ist ein Akt spiritueller Einverleibung, eine Seelenvereinigung, die sich mit einem geeigneten Seelenspiegel, etwa d'Urfés "fontaine de la vérité d'amour", sichtbar machen und beobachten lässt. Ziel der Vereinigung ist eine geistige Verwandlung, die von irdischer Leidenschaft reinigt, die menschliche Natur bezwingt und die Liebenden in die Nähe Gottes führt – wobei die Schönheit der Dame den richtigen Weg weist, weil sich in ihr göttliche Schönheit spiegelt. Ich schließe aus den angeführten Beispielen, dass für die höfische Welt der frühen Neuzeit in Spanien Liebe auf Ich-Verzicht und einer kompensatorischen Annäherung an die (oder den) geliebte(n) Andere(n) beruht, die bis zur Ich-Verdoppelung durch Einverleibung oder Verwandlung gehen kann. Ich nehme ferner an, dass dieser Liebesbegriff ein (höfisches) Identitäts- und Subjektivitätskonzept zur Geltung bringt, in dem nicht die Differenz, sondern die Ähnlichkeit strukturbildend ist. Subjektivität und personelle Identität beruhen nicht auf differentieller Selbstbegründung, sondern auf einer Psychologie der Similarität und der Identifizierung, die sich nicht am Ich, sondern am idealisierten Anderen, am höfischen Ideal oder an der göttlichen Wirklichkeit orientiert.

Das ist der Horizont, vor dem Garcilasos Dichtung zu lesen ist. Garcilasos Liebende streben die völlige Einheit mit ihrer Geliebten an. Nur die Liebesverschmelzung verspricht Glück. Nur sie heilt von der Liebeskrankheit. Dabei wird der Bezug zu neuplatonischen Vorstellungen hergestellt und zugleich auf charakteristische Weise verfremdet. Der Identifizierungswunsch des (männlichen) Liebenden äußert sich zunächst metonymisch als Begehren nach (räumlicher) Nähe. Das liebende Ich negiert den eigenen Raum und die eigene Zeit. Es folgt der Geliebten in die schlimmsten Teile der Welt, in die Wüste, in das ewige Eis, um vor ihren Füßen zu sterben:

Si a la región desierta, inhabitable/ por el hervor del sol demasiado/ y sequedad d'aquella arena ardiente,/ o a la que por el hielo congelado/ y rigurosa nieve es intratable/ [...] me fuésedes levada/ [...] allá os iria a buscar como perdido,/ hasta morir a vuestros pies tendido (Kanzone I, 1-13).⁷

⁶ Die zitierten Zeilen stammen aus Fray Gauberte, "Razonamiento de fray Gauberte, del monge con el caallero sobre la vida venidera" (Foulché-Delbosc 1915: 692-706).

⁷ Ich zitiere aus Garcilaso de la Vega (1988).

Der Liebende versetzt Berge, um zur Geliebten zu gelangen. Auch Tod oder Gefängnis können ihn nicht von ihr trennen:

Yo mesmo emprenderé a fuerza de brazos/ romper un monte que otro no rompiera,/ de mil inconvenientes muy espeso;/ muerte, prisión no pueden, ni embarazos,/ quitarme de ir a veros como quiera,/ desnudo espirtu o hombre en carne y hueso (Sonett IV, 9-14).

Der Liebende opfert für seine Liebe alle ritterlichen und höfischen Werte:⁸

Por ti, como solía,/ del áspero caballo no corrige/ la furia y gallardía,/ [...] por ti con diestra mano/ no revuelve la espada presurosa,/ [...] por ti su blanda musa,/ en lugar de la cítera sonante,/ tristes querellas usa/ [...] por ti el mayor amigo/ l'es importuno, grave y enojoso:/ [...] (Kanzone V, 36-52).

Der Liebende sucht in der Natur imaginäre Liebesenklaven, die ihn mit der Dame vereinen:

Por ti el silencio de la selva umbrosa,/ por ti la esquividad y apartamiento/ del solitario monte m'agradaba;/ por ti la verde hierba, el fresco viento,/ el blanco lirio y colorada rosa/ y dulce primavera deseaba (Ekloge I, 99-104).

Nur in der Liebeseinheit ist Leben möglich. Ihr Ende wäre der Tod:

Señora mia, si yo de vos ausente/ en esta vida turo y no me muero,/ pareceme que ofendo a lo que os quiero/ y al bien de que gozaba en ser presente (Sonett IX, 1-4);

[...] no hay sin ti el vivir para qué sea (Ekloge I, 62).

Der metonymischen Nähe entspricht die metaphorische Verschmelzung. Der Liebende geht, wie bei Ficino, ganz in der Geliebten auf. Die Geliebte ist in die Seele des Liebenden eingeschrieben:

Escrito 'stá en mi alma vuestro gesto/ y cuanto yo escribir de vos deseo:/ vos sola lo escribistes; yo lo leo/ tan solo que aun de vos me guardo en esto (Sonett V, 1-4).

Die Geliebte ist das Seelenkleid des Liebenden:

Yo no nací sino para quereros;/ mi alma os ha cortado a su medida;/ por hábito del alma misma os quiero (Sonett V, 9-11).

⁸ Zu den Werten, die der Liebende für seine Leidenschaft aufgibt vgl. exemplarisch Green (1949: 254-261).

Der Liebende erscheint als Behausung der Geliebten:

¿D'un alma te desdeñas ser señora/ donde siempre moraste, no pudiendo/
della salir un hora? (Ekloge I, 67-69).

Bilder der Liebeseinheit sind Efeu und Weinranken (Ekloge I, 135-137) oder das Haar der Geliebten, das der Liebende an seiner Brust birgt (Ekloge I, 352-357). Die stickenden und webenden Nymphen der dritten Ekloge entwerfen die vielleicht sinnlichsten Bilder der Liebesverschmelzung. Ich denke besonders an die von Climene dargestellte Venus, die sich über die Wunden des sterbenden Adonis beugt, um seinen letzten Atem, seine Seele, aufzunehmen:

Adonis éste se mostraba qu'era,/ según se muestra Venus dolorida,/ que
viendo la herida abierta y fiera,/ sobr'él estaba casi amortecida;/ boca con
boca coge la postrera/ parte del aire que solia dar vida/ al cuerpo por
quien ella en este suelo/ aborrecido tuvo al alto cielo (Ekloge III, 185-192).

Die körperliche Nähe und Vereinigung mit dem Geliebten, der Verzicht auf den eigenen Raum, die Absonderung von der Welt und die Verschmelzung der Seelen fügen sich hier zu einem wirkungsvollen Bild der Liebeseinheit zusammen. Die Gestalt der trauernden Venus ist aber auch deshalb aufschlussreich, weil sie zeigt, wie Garcilaso den neuplatonischen Liebesbegriff verändert. Venus verkörpert kein transzendent begründetes Begehren, sondern eine bei Vergil, Ovid und vor allem im *Epitaphion Adonidis* vorgeformte irdische Leidenschaft (Rivers 1962: 137-138; Paterson 1977: 84-85), für die sie sogar auf die Welt der Götter verzichtet ("aborrecido tuvo al alto cielo"). Garcilasos Venus ist nicht "Venus Celestis", sondern "Venus Vulgaris" (Ficino 1984: 214), nicht "Vénus Uranie", sondern "Vénus Anadiomène".⁹ Auch die Obsessionen der Nähe, die Garcilasos Sprecher quälen, und die von den Liebenden imaginierten Bilder der Liebeseinheit (Efeu, Weinranke, Kleid, Haus) bezeichnen keine spirituelle Verwandlung und keine Erhebung zu Gott, sondern die intime Nähe der Liebenden, ihre affektive Einheit und die Intensität ihrer Gefühle. Das Bild der Liebesverschmelzung gerät zur uneigentlichen Rede, zur Metapher. Sie bezeichnet nichts anderes als die profane Leidenschaft und die

⁹ So später Madeleine de Scudéry in *Artamène ou le Grand Cyrus* (Paris 1656). Zitat aus Scudéry (1972, II: 561).

Sinnlichkeit der Liebenden.¹⁰ Diese Profanierung der Liebesverschmelzung kommt am deutlichsten in der Figur der Dame zum Ausdruck. Für Garcilasos Liebende ist die Geliebte, ganz in der Tradition der spanischen *cancioneros*, kein vergeistigtes, überhöhtes und überhöhenes Wesen, sondern ein häretisches *sumum bonum*, das die Attribute Gottes usurpiert. Die häretischen Merkmale der Dame werden von Garcilaso deutlich hervorgehoben. Die Geliebte spendet Leben und Tod:

[...] me da vida y muerte cada día [...] (Kanzone IV, 59).

Sie will nicht gekannt, sondern geglaubt werden:

[...] de tanto bien lo que no entiendo creo,/ tomando ya la fe por presupuesto (Sonett V, 7-8).

Sie ist eine feurige Lichtgestalt:

Si a vuestra voluntad yo soy de cera/ y por sol tengo solo vuestra vista,/ la cual a quien no inflama o no conquista/ con su mirar es de sentido fuera,/ [...] (Sonett XVIII, 1-4)

Sie hat die Kraft, Menschen zu verwandeln und zu bekehren:

Los ojos, cuya lumbre bien pudiera/ tornar clara la noche tenebrosa/ y escurecer el sol a mediodía,/ me convirtieron luego en otra cosa,/ en volviéndose a mí la vez primera/ con la calor del rayo que salía/ de su vista, qu'en mí se difundía;/ y de mis ojos la abundante vena/ de lágrimas, al sol que me inflamaba,/ no menos ayudaba/ a hacer mi natura en todo ajena/ de lo que era primero (Kanzone IV, 61-72).

Die Dame verlockt also den Liebenden mit (quasi-)göttlichen Eigenschaften. Sie verführt ihn mit einem Glanz, der keinen Zweifel daran läßt, dass die leidenschaftliche Vereinigung mit der Geliebten sich selbst genügendes, einziges und höchstes Ziel der Liebesverschmelzung ist.

Ich meine nun, dass diese Profanierung der Liebesverschmelzung und die Verweltlichung von Gottesattributen Garcilasos Subjektbegriff entscheidend prägen. Garcilasos Liebende suchen in der Vereinigung mit der Geliebten nicht Verwandlung und Veredelung, nicht den Weg zum Lichtstrahl Gottes, sondern irdisches, in der Gestalt der

¹⁰ Zur höfischen Liebe als profane "religion of love" vgl. Lewis (1936: 21-22); Green (1949: 249-254); zu Garcilaso Arce de Vázquez (1961: 52) und schon Azorín (1977: 113).

Dame sichtbares und erreichbares, vielleicht beherrschbares Glück. Sie geben sich deshalb nicht, wie bei Petrarca, mit einem "entrückten inneren Schauen" (Friedrich 1964: 296) zufrieden, einer verklärten Erinnerung an die Liebende oder mit dem von Spitzer (1944: 2) beschriebenen paradoxen Genießen der unerfüllten Leidenschaft – "amour qui ne veut posséder, mais jouir de cet état de non-possession". Sie streben nach Besitz, fordern Eroberung und Aneignung, treiben das Liebesglück wie einen Rechtsanspruch ein. Dies geschieht auf dem Wege der (erobernden) Identifikation. Die bedingungslose Verschmelzung mit der Geliebten bedeutet für Garcilasos Sprecher nicht Selbstentsagung, sondern Erfüllung des Ich durch Symbiose mit dem glückverheißenden Du. Die ersehnte Liebesverschmelzung bringt ein männliches Größen- und Lust-Ich zur Geltung, das sich in der Imagination ohne Schranken ausdehnt und seine Wünsche durch die Besetzung des weiblichen Glücksspenders erfüllt, ohne Gewalt und Aggression bei der Liebesexpansion auszuschließen (Matzat 1999: 27-28). Für eine historische Psychopathologie des Ich heißt dies, dass die lustvolle Subjektivität, von der Garcilasos Sprecher träumen, auf der völligen Auflösung von Ich-Identität beruht. Die Gewissheit eines abgegrenzten und kohärenten eigenen Ich-Raumes wird gar nicht anvisiert oder mit dem Raum des Du identifiziert, während die "Gewissheit der eigenen Lebendigkeit" und die "Gewissheit der Eigenbestimmung des Erlebens, Denkens, Handelns" (Scharfetter 1983: 31) paradoxerweise vor allem im Betreiben ihrer eigenen Negation zum Ausdruck kommen.

2. Monströse Differenz und Imagination

Garcilaso erfüllt die egoistischen Selbstauf Lösungswünsche seiner Sprecher nicht. Dem männlichen Begehren stellt er die Unverfügbarkeit der Dame entgegen, die sich der Liebesvereinigung entzieht. Die grausame *dame sans mercy* flieht den lästigen Liebenden und weidet sich lustvoll an seinem Leid. Dabei tritt sie selbst wenig in Erscheinung. Nur selten wird ihre Schönheit beschrieben, wie etwa im Sonett XXIII oder der zweiten Ekloge. Sie spricht kaum mit dem Liebenden, tritt ihm nicht persönlich gegenüber – wenn man von Camila in der zweiten Ekloge absieht –, obwohl die spanische Lyrik schon vor Garcilaso die petrarkistische Gruß- und Begegnungssituation kennt (etwa

bei Francisco Imperial). Wenig anschaulich sind auch die Gründe der Liebesverweigerung. Angedeutet werden Untreue oder Liebesfeindschaft. Die Rolle der Dame beschränkt sich vorwiegend darauf, den männlichen Verschmelzungswunsch zu verhindern. In den Vordergrund der Texte rücken dagegen die Gefühle des abgewiesenen Liebenden und seine panischen Reaktionen auf die traumatische Trennungserfahrung. In diesem Sinne baut Garcilaso Lyrik wesentlich auf einem Vokabular der Distanz, der erzwungenen Differenz und der Selbst- und Weltentfremdung auf. Garcilaso verarbeitet und verändert dabei neben petrarkistischen Vorlagen vor allem Motivrepertoires der spanischen *cancioneros*.¹¹ Ich hebe die Wesentlichen hervor:

(a) An die misogynen Tradition spanischer Dichtung (Green 1949: 271) schließt die von den unglücklichen Liebenden vorgebrachte Frauenschelte an. Garcilasos Sprecher beschimpfen ihre Dame ungeniert, sobald diese die an sie gerichteten Liebeswünsche nicht erfüllt. Sie entlasten sich durch Lamento, Invektiven oder die Androhung von Repressalien. Vielleicht meinen sie, die Geliebte auf diese Weise für sich zu gewinnen. Die Dame, so exemplarisch Salicio in der ersten Ekloge, dem sich Albanio in der zweiten Ekloge und der Sprecher der ersten Kanzone anschließen, ist grausam, hart und gefühllos wie Marmor, kalt wie Schnee:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas/ y al encendido fuego en que me quemó/ más helada que nieve, Galatea! (Ekloge I, 57-59)

Steine lassen sich erweichen, Tiere rühren – die Dame nicht:

Con mi llorar las piedras enternecen/ su natural dureza y la quebrantan;/ los árboles parece que s'inclinan;/ las aves que m'escuchan, cuando cantan,/ con diferente voz se condolesen/ y mi morir cantando m'adevinan;/ [...] tú sola contra mí t'endureciste,/ los ojos aun siquiera no volviendo/ a los que tú hiciste/ salir, sin duelo, lágrimas corriendo (Ekloge I, 197-210).

¹¹ Van Beysterveldt (1972: 177-188); vgl. besonders 1972: 184: "[...] a través de esta angustia el amador cortesano toma conciencia de la distancia que le separa de su amada, una distancia – y he aquí un rasgo fundamental del amor cortés español – que es infranqueable". Ähnlich Lapesa (1968: 30-31).

Die Dame verfolgt das Leid des Liebenden mit bösem Vergnügen:

[...] pues os veo/ siempre con un deseo/ de perseguir al triste y al caído:/
yo estoy aquí tendido,/ mostrándoos de mi muerte las señales,/ y vos vi-
viendo sólo de mis males (Kanzone I, 34-39).

Sie ist hochmütig und voller Verachtung:

¿D'un alma te desdenas ser señora/ donde siempre moraste, no pudiendo/
della salir un hora? (Ekloge I, 67-69).

¿Por quién tan sin respeto me trocaste?/ Tu quebrantada fe ¿dó la pu-
siste? (Ekloge I, 129-130).

Vuestra soberbia y condición esquivá [...] (Kanzone I, 14).

Sie zeigt sich als untreu, falsch und meineidig:

Y tú, desta mi vida ya olvidada,/ sin mostrar un pequeño sentimiento/ de
que por ti Salicio triste muera,/ dejas llevar, desconocida, al viento/ el
amor y la fe que ser guardada/ eternamente sólo a mí debiera (Ekloge I,
85-90).

¡Oh Dios!, ¿por qué siquiera,/ pues ves desde tu altura/ esta falsa perjura/
causar la muerte d'un estrecho amigo,/ [...] (Ekloge I, 91-93).

¡Ay, cuánto m'engañaba!/ ¡Ay, cuán diferente era/ y cuán d'otra manera/
lo que en tu falso pecho se escondía! (Ekloge I, 105-108).

Die Dame ähnelt, so weiß Albanio, mehr wilden Tieren und unbändi-
gen Naturgewalten als Menschen:

“¡Oh fiera”, dije, “más que tigre hircana/ y más sorda a mis quejas qu'el
ruido/ embravecido de la mar insana [...]” (Ekloge II, 563-565).¹²

Garcilasos Liebende, so wird deutlich, kontern die erlittene Ableh-
nung durch einen heftigen, aber wenig überzeugenden Gegenangriff,
mit dem sie die Grenze festigen, die sie zu überwinden hoffen.

(b) Zu den Motiven der Distanzierung gehören Exil, Selbstausgren-
zung, Kommunikationsunfähigkeit, Sprachlosigkeit. Der Entzug der
Liebe ist ein Stigma, das den Liebenden aus der menschlichen Ge-
sellschaft ausschließt. Der Protagonist des dritten Sonetts hat im
Liebesleid die Welt der Menschen verlassen:

La mar en medio y tierras he dejado/ de cuanto bien, cuitado, yo tenía;/ y
yéndome alejando cada día,/ gentes, costumbres, lenguas he pasado
(V. 1-4).

¹² Vgl. auch Matzat (1999: 29).

Im sechsten Sonett führen raue Wege – “ásperos caminos” – den Sprecher an Orte, an denen er vor Furcht verzagt (“que de miedo no me muevo”, V. 1-2). In der dritten Kanzone ist das Exil, das den Liebenden, wie Garcilaso, aus Spanien an die Donau verbannt, auch Metapher für die Fremdheit und Selbstverlorenheit des unglücklichen Liebenden:

Con un manso rüido/ d’agua corriente y clara,/ cerca el Danubio una isla
que pudiera/ ser lugar escogido / para que descansara/ quien como está
ahora, no estuviera:/ [...] Aquí estuve yo puesto,/ o por mejor decillo,/
preso y forzado y solo en tierra ajena;/ bien pueden hacer esto/ en quien
puede sufrillo/ y en quien él a sí mismo condena (V. 1-19).

Ausgrenzung heißt nicht unbedingt Entfernung. Während alle Menschen ihrer gewohnten Beschäftigung nachgehen – “do su natura o menester l’inclina” –, schließt sich der Sprecher der ersten Ekloge in einen unzugänglichen Raum des Leidens ein, der die Alltagswelt überlagert (“siempre está en llanto esta ánima mezuina”, V. 79-81). Für Albanio – und allein für ihn – ist der pastorale *locus amoenus* ein Ort des Todes:

El dulce murmurar deste rüido,/ el mover de los árboles al viento,/ el suave
olor del prado florecido,/ podrian tornar d’enfermo y descontento/
cualquier pastor del mundo alegre y sano;/ yo solo en tanto bien morir
me siento (Ekloge II, 13-18).

Die Absonderung des Liebenden verhindert menschliche Kommunikation. Die Adressaten der Liebesklage sind Bäume und Felsen:

Los árboles presento,/ entre las duras peñas,/ por testigo de cuanto os he
encubierto;/ de lo que entre ellas cuento/ podrán dar buenas señas,/ si
señas pueden dar del desconcierto (Kanzone II, 27-32).

Viele Menschen finden Erleichterung, wenn sie ihr Leid mitteilen. Garcilasos Liebende sind zu Sprachlosigkeit verurteilt:

[...]/ mas ha venido en mí a ser lo que siento/ de tal arte que ya en mi fantasía/
no cabe, y así quedo/ sufriendo aquello que decir no puedo (Kanzone II, 49-52).

Exil, Ausgrenzung, Einsamkeit und Verstummen werfen den Liebenden auf sich selbst zurück. Sie erzeugen in ihm eine erste Vorstellung seiner Besonderheit. Die Verlusterfahrung wird zur Voraussetzung von Selbsterfahrung.

(c) Die letzte und entscheidende Differenz, die der Liebende an sich beobachtet, wenn er sich mit anderen vergleicht, ist seine in Krankheit, Wahnsinn und Tod gipfelnde Selbstentfremdung. Garcilaso erfindet drastische Bilder der Alienation. Der Liebende wird, anders als der märchenhafte Held des Ritterromans, von seinen eigenen Schritten fehlgeleitet. Er wird – wie wilde Pferde oder ein versagender Pegasus – an seinen Haaren zu Orten geschleift, die er fliehen wollte (Kanzone IV, 7; Sonett VI, 4). Oder er verfängt sich selbst in den Haaren der Geliebten (Kanzone IV, 101-103). Er klagt nicht, wenn ihn die Dame mit dem Schwert zerschneidet (“cuánto corta una ‘spada en un rendido”, Sonett II, 8), wenn er in ihrer Glut verbrennt oder in ihrer Kälte erfriert (Sonett XVIII). Er ist immer in Tränen gebadet (Sonett XXXVIII), wird krank und wahnsinnig, begehrt den Tod. Das bekannteste Beispiel für Liebeskrankheit, Wahnsinn und Todessehnsucht ist das Geschick Albanios in der zweiten Ekloge. Albanio ergeht sich nach der Trennung von Camila in Selbstbeschuldigungen, verliert sich im Labyrinth seiner Gedanken, zerfließt in Tränen. Dann bleibt er, bevor er in seine Hütte gelangt, vier Tage lang am Boden liegen, bewusstlos, regungslos, die Augen starr gegen den Himmel gerichtet, ohne zu essen und zu trinken. In der fünften Nacht bricht er auf, um sich, vergeblich, das Leben zu nehmen (V. 485-670). Später wird er sich, im wahnsinnigen Glauben, seinen Körper verloren zu haben, selbstmörderisch in eine Quelle stürzen, in der er den vermissten Teil seines Ich vermutet (V. 885-1015). Albanios Symptome – Erstarren in Angst und Ratlosigkeit, Stupor und Mutismus, völlige Devitalisierung und Depersonalisation, Schizophrenie und Suizidgefährdung – charakterisieren in Abstufungen die meisten der unglücklichen Liebenden Garcilasos. Dabei erscheint der Tod stets als letzte und äußerste Steigerung verzweifelter Selbstentfremdung. Dieser Einsatz des Todesmotivs knüpft an die Tradition der *cancioneros* an, verändert sie jedoch zugleich. Wie in den *cancioneros* ist der Tod das größte *signum amoris*, das den Lebensverzicht zum Opfer für die Dame stilisiert – der Tod als Liebesdienst. Der Tod ist zugleich Verführungskalkül, das die Dame bezwingen soll. Nicht zuletzt ist er ein *remedium amoris*, das den Liebenden von seinen Leiden erlöst (Green 1949: 265-270). Was Garcilasos Lyrik von den Liedersammlungen unterscheidet, ist einerseits die Unterordnung des Dienstgedankens unter die egoistischen Interessen der Liebenden: Garcilasos Sprecher denken weniger an die

Dame als an sich selbst. Zum anderen fehlt bei Garcilaso, wie bei der platonischen Liebesverschmelzung, die religiöse Ausdeutung des Todes. In den *cancioneros* ist der Tod immer ein doppelter, eine „doble muerte“ (van Beysterveldt 1972: 114-117), weil der Liebestod den Liebenden um das irdische und um das himmlische Leben bringt. Jorge Manrique hat dies auf die kurze Formel gebracht “[...] yo so el que por amaros,/ estoy, desde os conosci,/ sin Dios, y sin vos y mi” (Foulché-Delbosc 1915: 251).¹³ Während jedoch Manriques blasphemischer Verzicht auf Erlösung dem Horizont christlicher Sinnstiftung eingeschrieben bleibt, die dem sündigen irdischen Tod den Tod der Seele folgen lässt, ignoriert Garcilaso die religiöse Perspektivierung des Sterbens. Der Tod ist für die meisten seiner Sprecher¹⁴ keine Brücke ins Jenseits, sondern transzendenzloser Verfall des Körpers, unwiderrufbares Abbrechen einer Lebenslinie und besonders in der Form jener sinnlosen *mors repentina*, an die Albanio denkt, wenn er vom Tod spricht, ein endgültiges Scheitern der Lebenswünsche. Bei Garcilaso entzieht sich der Tod einer möglichen Zähmung.¹⁵ Er hat deshalb eine zusätzliche hoffnungslose Dimension: er bedeutet nichts anderes als die immerwährende Trennung von der Dame und die Unmöglichkeit der Liebesverschmelzung.

Ich nehme an, dass die Verlustserie, die die Liebenden erleiden – Scheitern der Liebe, Exil, Einsamkeit, Sprachlosigkeit, Selbstentfremdung und Tod –, für Garcilasos Subjektbegriff entscheidend ist. Angesichts des Scheiterns verhält die vordergründige Zweistimmigkeit der männlichen Klage. Die Dialogizität des Sprechens und der an die Dame gerichtete Appell werden zur Maske des Monologs. Garcilasos unglückliche Sprecher nehmen sich selbst in den Blick, versuchen, sich in ihrer Vereinzelung zu begreifen und sehen sich zum ersten Mal als das, was sie ohne ihre Dame sind: unvollständiges, verkrüppeltes,

¹³ Ich zitiere aus Jorge Manriques “Este mote mesmo, dicho de otra manera: *Sin Dios, y sin vos y mi*. Glosa de don Jorge Manrique”, in Foulché-Delbosc (1915: 251).

¹⁴ Ausnahmen sind die Sprecher der ersten und der dritten Ekloge. Auch für sie verursacht der Tod unsäglichen Schmerz. Er beseitigt aber auch den Widerstand der Dame, die im Jenseits, so die tröstliche Imagination, auf die endgültige Liebesverschmelzung wartet.

¹⁵ Zur Verwilderung des Todes in der frühen Neuzeit vgl. Ariès (1999: 13-43, 178-80); Huizinga (1975: 190-208).

lebensunfähiges Ich, monströses und überflüssiges Subjekt, “despojos de un cuerpo miserable y afligido” (Ekloge II, 567-568). Als quälender Mangel, den das Ich an sich selbst erfährt, kann der Schmerz kein *dulce malum* sein. Er ruft keine gefasste Heiterkeit hervor, keine *voluptas dolendi*, kein Ergründen von “Liebesaporien” und “Liebesunruhen”,¹⁶ keinen stoischen Gleichmut, sondern schiere Verzweiflung und Seelenfolter. Die Rede von Garcilasos “estoica serenidad frente al dolor”, seiner “estoica sumisión ante lo inevitable”, seinem “sentimiento contenido y profundo”, seiner “expresión sobria e inmóvil” (Arce de Vázquez 1961: 51; ähnlich 1961: 54-55, 68-70) scheint ein Missverständnis zu sein. Dennoch hat auch der Verlust seine positive Kehrseite. Mit der unveränderlichen Intensität des Schmerzes kündigt sich ein *subiectum* an, das die Einheit des Ich gegen die Instabilität und Flatterhaftigkeit seines Denkens und Fühlens begründet. Der Schmerz wird zum Garanten von Identität. Das meint Albanio, wenn er die Vergeblichkeit der Liebesflucht beklagt:

¡Cuán vano imaginar, cuán claro engaño/ es darme yo a entender que con partirme,/ de mí s’ha de partir un mal tamaño! (Ekloge II, 28-30).

Allein Schmerz und Tod, so weiß der Sprecher der vierten Kanzone, sind für den Liebenden tragender Grund des Seins:

Canción, si quien te viere se espantare/ de la inestabilidad y ligereza/ y revuelta del vago pensamiento,/ estable, grave y firme es el tormento,/ le di, qu’es causa cuya fortaleza/ es tal que cualquier parte en que tocara/ la hará revolver hasta que pare/ en aquel fin de lo terrible y fuerte/ que todo el mundo afirma que es la muerte (V. 161-169).

Die identitätsstiftende Schmerzerfahrung ist für Garcilasos Liebende jedoch nicht von Dauer. Garcilasos Sprecher kompensieren ihr Leid sofort. Sie verwandeln ihre Niederlage in Größe, indem sie ihre Verzweiflung als unüberbietbares und unvergleichliches Gefühl interpretieren. Wenigstens im Schmerz sind sie einzigartig. Nur die ganze Welt kann ihr Adressat sein; nur der Kosmos ist groß genug für ihre Klage. Deshalb verpflichtet Albanio alle Hirten des Tajo, sein trauriges Schicksal zu erinnern (Ekloge II, 518-532). Nixen und Nymphen, Wölfe und Bären, Berge, Wiesen und Flüsse werden sein Leid um die Erde tragen (V. 608-649). Elisas Tod soll sich durch Nises Kunst im ganzen Reich Neptuns verbreiten (Ekloge III, 257-264). Salicios

¹⁶ So Hugo Friedrich (1964: 217) zu Petrarca.

Schmerz wird über Völker und Generationen hinweg – “de gente en gente” – überliefert (Ekloge I, 160). Aber vielleicht ist selbst der Erdkreis zu schwach, um das Unglück der Liebenden auszuhalten. Dann folgt dem Scheitern des Ich der monströse Untergang der Welt: Lämmer und Wölfe verbünden sich, klagt Salicio in der ersten Ekloge, die Vögel bauen gemeinsam mit Schlangen ihre Nester und das Verschiedene vereinigt sich zu einer unmöglichen und undenkbaren Einheit:¹⁷

Materia diste al mundo d’esperanza/ d’alcanzar lo imposible y no pensado/ y de hacer juntar lo diferente,/ dando a quien diste el corazón malvado,/ quitándolo de mí con tal mudanza/ que siempre sonará de gente en gente (Ekloge I, 155-160).

Die monströse Verformung der Welt entspricht dem Schicksal des Ich. Ich und Welt korrespondieren. Die Liebestrennung bedeutet deshalb nicht nur Verlust, sondern immer auch kompensatorischen Gewinn. Das Ich kompensiert die unmögliche Liebesverschmelzung mit der Dame durch die imaginäre Vereinigung mit der Welt und beweist sich eben darin seine Bedeutung. Dem verlorenen Lust-Ich entspricht ein Schmerz-Ich, das ihm an Umfang und Größe gleichgestellt ist. Damit münden Trennung und Verlust in einen unaufhebbaren Widerspruch: Die Unveränderlichkeit und Intensität des Leids führt dazu, dass das Ich im Schmerz seine eigene, unverwechselbare Identität wahrzunehmen beginnt. Es schickt sich an, Subjekt zu werden. Die imaginäre Grenzenlosigkeit des Unglücks, das den ganzen Erdkreis erschüttert, bedingt andererseits jedoch einen irreduziblen Identitätsverlust, weil das Ich seine Geschlossenheit und Unterscheidbarkeit zugunsten imaginärer Größe aufgibt. Im vom Schmerz begründeten Größen-Ich, das sich in seinen Vorstellungen über die ganze Welt ausdehnt, werden die Erfahrung von Ich-Konsistenz und die Grenzziehungen der Ich-Demarkation gegeneinander ausgespielt und damit für die Begründung eines seiner selbst gewissen Subjekts unbrauchbar.

3. Introspektion und Skepsis

Garcilasos Texte sind für den modernen Leser besonders dort interessant, wo das hypertrophe Größen-Ich seine eigene Inkonsistenz erlebt und reflektiert. In Garcilasos Gedichten sind die Liebenden zu kriti-

¹⁷ Zur *discordia* bei Garcilaso vgl. Parker (1948: 222-226); dort auch weitere Beispiele.

scher Introspektion fähig. Der Blick in verborgene Seelenräume äußert sich zunächst in einer metaphorischen Tiefentopographie. „Mas poco dura el canto“, heißt es in der vierten Kanzone, „si me encierro/ acá dentro de mí, porque allí veo/ un campo lleno de desconfianza“ (V. 87-89). Der „dulce amor“ des Liebenden entsteht „dentro en mi alma“ (Sonett XXXI, 1-2). Der Sprecher der zweiten Kanzone verbirgt seine Gefühle in seinem Inneren: „Los árboles presento,/ entre las duras peñas,/ por testigo de cuanto os he encubierto“ (V. 27-29). Auch die enigmatischen Räume des Wassers, aus dem die Nymphen der dritten Ekloge auftauchen, oder der Traum, der sich unter dem Gesicht des Schlafenden verbirgt (Ekloge II), sind Ausdruck einer Topographie der Tiefe. Zugleich wird Garcilasos Lyrik durch ein umfangreiches Paradigma der Kontemplation, der Selbstbetrachtung und der Gefühlsanalyse geprägt. Die Sprecher geben sich Rechenschaft über ihre Leidenschaft, verfolgen die Peripetien ihrer Affekte, besinnen sich auf ihren Lebensweg. Die bekanntesten Gedichte Garcilasos sind kritische Lebensreflexion, „Rechenschaftssonette“ (Glaser 1957), die an den nachdenklichen Liebenden Petrarcas erinnern, obwohl die italienischen Vorlagen erheblich verändert werden:¹⁸

Cuando me paro a contemplar mi 'stado/ y a ver los pasos por dó me han traído,/ hallo, según por do anduve perdido,/ que a mayor mal pudiera haber llegado (Sonett I, 1-4).

En fin a vuestras manos he venido,/ do sé que he de morir tan apretado/ que aun aliviar con quejas mi cuidado/ como remedio m'es ya defendido;/ mi vida no sé en qué s'ha sostenido/ si no es en haber sido yo guardado/ [...] (Sonett II, 1-6).

La mar en medio y tierras he dejado/ de cuanto bien, cuitado, yo tenía;/ y yéndome alejando cada día,/ gentes, costumbres, lenguas he pasado./ Ya de volver estoy desconfiado;/ pienso remedios en mi fantasía,/ y el que más cierto espero es aquel día/ que acabará la vida y el cuidado (Sonett III, 1-8).

Por ásperos caminos he llegado/ a parte que de miedo no me muevo,/ y si a mudarme a dar un paso pruebo,/ allí por los cabellos soy tornado;/ mas tal estoy que con la muerte al lado/ busco de mi vivir consejo nuevo,/ y conozco el mejor y el peor apruebo/ o por costumbre mala o por mi hado (Sonett VI, 1-8).

¹⁸ Ich verweise auf das in diesem Zusammenhang immer wieder genannte 35. Sonett Petrarcas „Solo e pensoso i più deserti campi vo mesurando [...]“ (Petrarca 1996: 189).

Pensando qu'el camino iba derecho,/ vine a parar en tanta desventura/
que imaginar no puedo, aun con locura/ algo de que 'sté un rato satisfe-
cho:/ [...] (Sonett XVII, 1-4).

Estoy contino en lágrimas bañado,/ rompiendo siempre el aire con sospi-
ros;/ y más me duele el no osar deciros/ que he llegado por vos a tal esta-
do;/ que viéndome do estoy y en lo que he andado/ por el camino estre-
cho de seguiros/ [...] (Sonett XXXVIII, 1-6).

Die Hermeneutik der Leidenschaft kann bis zur skeptischen Selbstdistanzierung führen. Erste Spuren kritischer Selbstwahrnehmung entdecke ich in der Scham der Liebenden. Einige von Garcilasos Figuren schämen sich: "Vergüenza he", bekennt Salicio in der ersten Ekloge, "que me vea/ ninguno en tal estado,/ de ti desamparado,/ y de mí mismo yo me corro agora (V. 63-66). Ähnlich der Sprecher der vierten Kanzone, nachdem sich die "razón" kampfflos der Liebe ergeben hat:

Entonces yo sentíme salteado/ d'una vergüenza libre y generosa;/ co-
rríme gravemente que una cosa/ tan sin razón hubiese así pasado;/ luego
siguió el dolor al corrimiento/ de ver mi reino en mano de quien cuento,/
que me da vida y muerte cada día,/ y es la más moderada tiranía (V. 53-
60).

Später fährt er fort:

De los cabellos de oro fue tejida/ la red que fabricó mi sentimiento,/ do
mi razón, revuelta y enredada,/ con gran vergüenza suya y corrimiento,/
sujeta al apetito y sometida,/ en público adulterio fue tomada,/ del cielo y
de la tierra contemplada (V. 101-107).

Der Sprecher schämt sich, weil er die Herrschaft über sich selbst ("mi reino") einer weiblichen *natura* und einem unwillkürlichen "apetito" des Körpers ausliefert – und das ohne Erfolg und *coram publico*. Ursache der Scham ist, so scheint es, der interiorisierte Blick, den die höfische Öffentlichkeit auf das Versagen vor ihren Idealen wirft. Das heroische Größen-Ich wird ein erstes Mal in Frage gestellt. Neben der Scham äußert sich kritische Selbstdistanz im Eingeständnis von Nichtwissen, Fehlern, Gefühlswidersprüchen und im skeptischen Umgang mit den Imaginationen des Größen-Ich. Garcilasos Figuren kennen ihre Liebestorheit, ihren "vano imaginar de la cabeza" (Ekloge II, 28 und 496), ihren "desvarío" (Ekloge II, 60), ihre "fantasia" und "imaginación" (Kanzone IV, 121-122). Sie meinen damit nicht die Unermesslichkeit ihres Liebesgefühls, das sich der Verstandeskontrolle entzieht, sondern Täuschung und Scheitern. Sie wissen, dass

ihre Leidenschaft aussichtslos und ihr Handeln eine Kette von Fehlern ist:

De mí agora huyendo, voy buscando/ a quien huye de mí como enemiga,/ que al un error añadido el otro yerro,/ [...] (Kanzone IV, 81-83).

Sie wissen, dass sie sich täuschen, wenn sie ihre Verzweiflung einer vorübergehenden "flaqueza" zuschreiben (Kanzone I, 52), wenn sie meinen, Freundschaft mit dem Liebesschmerz schließen (Kanzone IV, 114-120) oder das Mitgefühl der Dame finden zu können (Kanzone IV, 144-146). Wahrscheinlich ahnen sie sogar, dass ihre Vorstellung von der Geliebten selbst nur ein Trugbild ist:

Vos sola sois aquella/ con quien mi voluntad/ recibe tal engaño/ que, viéndoos holgar siempre con mi daño,/ me quejo a vos, como si en la verdad/ vuestra condición fuerte/ tuviese alguna cuenta con mi muerte (Kanzone II, 20-26).

Die Selbsttäuschung bringt Erleichterung. Auch das gestehen sich Garcilasos Figuren ein:

[...] es tan incomportable la fatiga/ que si con algo yo no me engañase/ para poder llevalla, moriría/ y así me acabaría/ sin que de mí en el mundo se hablase;/ así que del estado más perdido/ saco algún bien. [...] (Kanzone IV, 147-153).

Der Unterschied zu Petrarca ist bezeichnend. Auch Petrarca kennt die Selbsttäuschung des Liebenden, doch ist sie bei ihm beglückend. Die Phantasiebilder Lauras bezaubern, auch wenn sie als Einbildung durchschaut werden. "Seelisches Glück", schreibt Hugo Friedrich, braucht als "Voraussetzung die Illusion" (1964: 216). Bei Garcilaso ist die Selbsttäuschung dagegen im besten Fall Unterbrechung der Seelenqual. Sie ist nicht Glück, sondern kurzfristiger und lebensnotwendiger "remedio". Die Fiktion ist unhintergebar Teil des Seins. Dieser Befund hat Folgen für Garcilasos Subjektivitätskonzept. Eingespannt zwischen skeptischer Selbstwahrnehmung und notwendiger Fiktion, verlieren Garcilasos Liebende den festen Punkt, der sich der Imagination grundsätzlich entzieht. Die Grenzen zwischen Vorstellung und Wahrnehmung, zwischen Vernunft und Wahnsinn, zwischen Subjekt- und Objektbezug bleiben fließend. In einer zweiten Schicht der Ich-Suche, so mein Fazit, distanzieren Garcilasos Sprecher ihr imaginäres Ich mit erstaunlicher Bewusstheit, zu der auch das Eingeständnis einer immer nur unvollkommenen Wahrheitsfindung oder

notwendigen Selbsttäuschung gehören. Die Differenzierung zwischen imaginären und nicht imaginären Bereichen des Denkens, zwischen qualitativ unterschiedlichen Willens- und Handlungsimpulsen, zwischen verschiedenen Graden der Bewusstheit und der Reflexion verrät im Vergleich zum unspezifischen Größen-Ich eine deutliche Zunahme an Ich-Identität. Ich ist nicht nur leidendes Objekt in den Händen von Metasubjekten, sondern wenigstens partiell wissender Produzent von Fiktionen, über die es sich erklärt. Allerdings hebt dieses Wissen die Fiktion selbst nicht auf. Das Wissen des Ich über sich selbst ist Täuschung oder lässt sich von Täuschung nicht unterscheiden. Wer Ich tatsächlich ist, bleibt immer noch offen.

4. Allegorischer und empirischer Raum

Eine letzte Form der Selbstfindung liefert das Ich auf Kosten seiner Größenphantasien der empirischen Wirklichkeit aus. Garcilasos Sprecher werden sich der verschiedenen, von ihnen unabhängigen Raum-, Zeit- und Handlungszusammenhänge bewusst, in die sie aktiv und passiv verstrickt sind. Sie lösen damit die Identität von Ich, Du und Welt auf und bereiten den Größenimaginationen ein Ende. Diese letzte Form der Selbstfindung deutet sich bereits in der besonderen Modellierung allegorischer Räume an. Garcilasos Dichtung zeichnet sich bei der Darstellung von Leidenschaften durch eine breite Verwendung von Allegorien aus. Sie stützt sich dabei auf das Vorbild der *cancioneros* (Lapesa 1968: 27-28), wandelt es aber vielfach ab. Wie Garcilaso die allegorische Tradition modifiziert, mag der Vergleich zwischen dem Liebeskrieg der vierten Kanzone und Jorge Manriques *Escala de Amor* zeigen. Bei Manrique erklimmen "beldad" und "mesura", zwei Attribute der geliebten Dame, mit Leitern die Mauern der Burg, in der sich das Ich verschanzt hat – wobei Burg und Ich identisch sind. Die Schläge der beiden Angreiferinnen sind so hart, dass "Verstand" sogleich besiegt und "Freiheit" gefangenommen wird:

Estando triste seguro,/ mi voluntad reposaua,/ quando escalaron el muro/
do mi libertad estaua:/ a escala vista subieron/ vuestra beldad y misura,/ y tan de rezio hirieron,/ que vencieron mi cordura.

Luego todos mis sentidos/ huyeron alo mas fuerte,/ mas yuan ya mal heridos/ con sendas llagas de muerte;/ y mi libertad quedo/ en vuestro poder catiua; / mas gran plazer oue yo / desque supe que era biva.

Mis ojos fueron traydores,/ ellos fueron consintientes,/ ellos fueron causadores/ que entrassen aquestas gentes/ que el atalaya tenían/ y nunca dixerón nada/ dela batalla que vian,/ ni hizieron ahumada.

[...].¹⁹

Manrique platziert die personifizierten Leidenschaften, ihre Helfer und Gegner in einem Raum, in dem Krieg und Eroberung als Bildspender der Allegorie auf Kosten der Leidenschaft als Bildempfänger gegenständliche Präsenz gewinnen. Mauern, Leitern, Angriff und Waffengänge bezeichnen eine materielle Wirklichkeit, die unabhängig und außerhalb des leidenschaftlichen Ich existiert. In Bezug auf das Ich bedeutet die Allegorie also eine Exteriorisierung der Gefühle. Garcilaso reduziert dagegen die materiellen Requisiten des allegorischen Krieges. Der Raum des Kampfes bleibt unbestimmt und die Kämpfer zeichnen sich weniger durch Taktik als durch Affektreichtum aus. Die personifizierten Seelenkräfte haben selbst Gefühle:

Mas de pura vergüenza costreñida,/ con tardo paso y corazón medroso/ al fin ya mi razón salió al camino;/ cuanto era el enemigo más vecino,/ tanto más el recelo temeroso/ le mostraba el peligro de su vida;/ pensar en el dolor de ser vencida/ la sangre alguna vez le calentaba,/ mas el mismo temor se la enfriaba (Kanzone IV, 32-40).

Die Empfindungen der allegorischen Gestalten ("vergüenza", "corazón medroso", "dolor", "temor") sind, mit Ausnahme vielleicht von "recelo", keine Allegorien. Zugleich benennen sie – ganz unallegorisch – Affekte, die das Sprecher-Ich erleidet (Scham, Angst, Schmerz). Damit findet innerhalb der Allegorie eine partielle Entallegorisierung statt. Einige Verse weiter wird der allegorische Kampf in das Seeleninnere des Liebenden verlagert: "[...] y sin ver yo quien dentro me incitaba/ ni saber cómo, estaba deseando/ que allí quedase mi razón vencida" (V. 44-46). Die allegorische Exteriorisierung, die Manriques *Escala de amor* auszeichnet, schwächt sich also ab. Sie geht in eine erneute Interiorisierung der Affekte und Leidenschaften über, die den Sprecher nicht als parteiischen Zeugen eines außerhalb seiner selbst ausgetragenen Krieges, sondern als sensiblen Beobachter seiner inneren Regungen ausweist. Beide Befunde, die partielle Entallegorisierung und die Reinteriorisierung des allegorischen Raums, verdeutlichen, dass Garcilaso Darstellungsmöglichkeiten für Gefühle

¹⁹ Jorge Manrique, "Otra obra suya, dicha Escala de amor", in Foulché-Delbosc (1915: 240).

und Leidenschaften sucht, die sich der allegorischen Tradition der *cancioneros* entziehen, um die Affekte enger an das Sprecher-Ich und seine Selbstwahrnehmung zu binden.

Ähnliche Verschiebungen zeigen die allegorischen Seelenlandschaften in Garcilasos Dichtung, die sich in der Regel mit dem Bild des Lebensweges ("camino") verbinden (Sonette VI, XVII, XXXVIII; Kanzone I und III). Der gefährliche Weg, den das Ich in der Verfolgung seiner Dame im Sonett XXXVIII zurücklegt, führt durch die "oscura región de vuestro olvido" (V. 14). Er ist Teil einer Seelenlandschaft. Der Weg kann bei Garcilaso aber auch Bild für den zeitlichen Verlauf des Lebens und seiner Leidenschaften sein. Als Synonym von "proceso" entzieht er sich dann der Landschaftsallegorie. Die unterschiedlichen Verwendungen von Wegen, Landschaften und Räumen lassen sich, wie ich meine, nicht gegeneinander ausspielen. So deutet der Beginn des Sonetts VI ("Por ásperos caminos he llegado/ a parte que de miedo no me muevo"; V. 1-2) zunächst eine Seelenlandschaft an. In den folgenden Versen überwiegen jedoch Ausdrücke der Zeiterstreckung, die es nahe legen, den Weg eher als Zeitangabe zu interpretieren: "Por otra parte, el breve tiempo mío/ y el errado proceso de mis años,/ en su primer principio y en su medio/ [...] me hacen descuidar de mi remedio" (V. 9-14). Wie sehr Garcilaso mit Überschneidungen von allegorischer und nicht-allegorischer Darstellung experimentiert, zeigen auch andere Textbeispiele. Zu Beginn der ersten Kanzone erklärt der Sprecher seine Bereitschaft, für die Dame lebensfeindliche Räume der Natur zu überwinden. Das ist ein höfischer Liebesbeweis, dessen "fineza" auch auf seinen weit verzweigten intertextuellen Anspielungen gründet (Lapesa 1968: 74, 88; Rivers 1973: 298):

Si a la región desierta, inhabitable/ por el hervor del sol demasiado/ y sequedad d'aquella arena ardiente,/ o a la que por el hielo congelado/ y rigurosa nieve es intratable,/ del todo inhabitada de la gente/ [...] allá os iría a buscar como perdido/ [...] (V. 1-12).

Dennoch ist die Unterwerfungsgeste nicht nur Frauenlob. Das zeigen die folgenden Verse, die die Überheblichkeit und die Ungeselligkeit der Dame hervorheben ("Vuestra soberbia y condición esquiva"; V. 14) und damit andeuten, dass die Räume, die das Ich durchstreift, als allegorische Seelentopographie der Dame deutbar sind. Allegorische und nicht-allegorische Darstellung, Lob und versteckter Tadel

überlagern sich. Ähnlich ist in der dritten Kanzone das Exil des Sprechers an der Donau vielleicht eine Allegorie der Liebesentfremdung, von der der zweite Teil des Textes spricht. Im Sonett XXXIII ist die Austauschbarkeit von allegorischer und nicht-allegorischer Lektüre besonders deutlich. Gegenstand des Gedichts ist das Afrika-Abenteuer des Kaisers, der 1535 La Goleta in Nordafrika erobert. Der Sieg der Spanier erinnert an den römischen Sieg über Karthago:

Boscán, las armas y el furor de Marte,/ que con su propia fuerza el africano/ suelo regando, hacen que el romano/ imperio reverdezca en esta parte,/ han reducido a la memoria el arte/ y el antiguo valor italiano/ [...] (Sonett XXXIII, 1-6).

Auf afrikanischem Boden findet zur gleichen Zeit ein Kampf statt, in dem Amor die Seele des Sprechers, der am Feldzug teilnimmt, ebenso vernichtet wie ehemals die Römer Karthago und die Spanier das arabische Afrika:

Aquí donde el romano encendimiento,/ donde el fuego y la llama licenciosa/ solo el nombre dejaron a Cartago,/ vuelve y revuelve amor mi pensamiento,/ hiere y enciende el alma temerosa,/ y en llanto y en ceniza me deshago (Sonett XXXIII, 9-14).

Krieg und Leidenschaft verweisen hier über das Motiv des Brandes und der Niederlage ("encendimiento", "fuego", "llama", "enciende", "ceniza") so eng aufeinander, dass der historische Feldzug Karls V. als Allegorie des Liebeskampfes den Topos der Liebe als Krieg erfüllt, ohne seine konkrete historische Qualität aufzugeben. Ob indes Afrika und liebende Seele tatsächlich über eine Metaphernfolge oder über die Kontingenz der Metonymie verbunden sind, bleibt offen. Der Autor lässt beide Auslegungen zu. Ich deute diese Befunde so, dass bei Garcilaso empirische Raum- und Zeitbezüge unter dem Deckmantel der allegorischen Sinngebung in die Texte eindringen. Wenn Welt allegorisch auslegbar ist, so werden die allegorischen Räume selbst von der empirischen Wirklichkeit erfasst. Bei Garcilaso wird die Allegorie welthaltig.

Diese These lässt sich durch die Vielzahl historischer Realien stützen, die Garcilasos Lyrik durchziehen.²⁰ Garcilasos Gedichte sind durchsetzt von historisch verbürgten Namen, Daten und Ereignissen.

²⁰ Garcilaso schließt hier an den "realistic current" der spanischen *cancioneros* an (Green 1949: 287). Vgl. in diesem Zusammenhang auch Matzat (1999: 23).

Ich denke an die Beerdigung des Bruders in Neapel während der französischen Belagerung 1528 (Sonett XVI), an den Abschied von Julio César Caracciolo im Sonett XIX, die emphatische Nennung von María de Cardona, von Tansillo, Minturno, Tasso und der eigenen Person Laso im Sonett XXIV und natürlich an die mehrfache Apostrophe Boscáns (Sonett XXVIII und XXXIII; Elegie II). Zu den Realitätssignalen gehören die Ortsnamen Cuenca und Extremadura in der Ekloge I (V. 102-193) oder der Ort La Goleta im Sonett XXXIII. Das an Mario Galeota gerichtete Sonett XXXV spricht Garcilasos Verletzungen an der rechten Hand und im Gesicht an, die ihm während des Afrikakrieges zugefügt wurden. Ich denke an das Donau-Exil in der dritten Kanzone, an die ausufernde Panegyrik zum Ruhme des Hauses Alba und vor allem an die zweite, an Boscán adressierte Elegie, in der sich die Anspielungen auf eine konkrete Realität so verdichten, dass Garcilaso die literarische Gattung zu verfehlen meint: “Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?./ que a sátira me voy mi paso a paso,/ y aquesta que os escribo es elegía” (V. 22-24). In die gleiche Schicht von Empiriesignalen gehört das im Bezugsfeld des Größen-Ich ungewöhnliche Interesse der Figuren an der Kausalität und Begründbarkeit ihres Erlebens, das die Liebestopoi der *cancioneros* in den Räumen der Geschichtsschreibung zu situieren scheint. Salicio sucht die “causa principal” von Albanios Geschichte (Ekloge II, 132) und bittet um genaue Erzählordnung:

[...] mas yo te ruego ahora,/ si esto no es enojoso que demando,/ que particularmente el punto y hora,/ la causa, el daño cuentes y el proceso,/ qu’el mal, comunicándose mejora (Ekloge II, 138-142).

Albanio geht auf dieses Anliegen ein: “Contado t’he la causa, el accidente,/ el daño y el proceso todo entero” (Ekloge II, 674-675). Er erklärt Camila sein Verhalten mit “razón clara” (Ekloge II, 839) und auch Salicio besteht auf der “razón” seines Handelns. (Ekloge I, 61). Wenn der Sprecher der vierten Kanzone die Gründe für seinen bevorstehenden Tod aufdeckt (“sabrà el mundo la causa por que muero”; V. 5), dann äußert sich darin nicht nur eine Schuldzuweisung an die Dame, sondern auch das Streben, Ursachen und Wirkungen zu verbinden. Garcilasos Sprechern geht es nicht nur um die Fixierung der raum-zeitlichen Koordinaten ihres Handelns, sondern auch um die

Einrichtung von kausalen Ereignisketten, in denen sich ihre eigene Verantwortlichkeit ausloten lässt.

Garcilasos Verwendung allegorischer und empirischer Räume lässt sich vielleicht so zusammenfassen: Bei Garcilaso wird die Allegorie zu einem vielseitig formbaren poetischen Verfahren. Ihre semantische Vielschichtigkeit beruht einerseits darauf, dass Bildfelder aus der historischen Wirklichkeit die allegorische Topik der höfischen Lyriktradition bereichern. Zum anderen gründet sie auf der Überlagerung von allegorischen und nicht-allegorischen Darstellungsweisen, wobei sich die allegorischen Sprechweisen der empirischen Wirklichkeit des Autors annähern. Der besondere Einsatz der Allegorie wirkt sich erheblich auf Garcilasos Subjektivitätsmodellierung aus. Garcilaso tendiert dazu, die in der Allegorie verselbstständigten und exteriorisierten Affekte in den Seelenraum des Sprechers zurückzuführen. Zugleich verwandelt er das um seine allegorische Dimension gebrachte Verfahren der Exteriorisierung in eine Darstellung von Außenräumen empirischer Wirklichkeit. Beide Verfahren geben ein Ich zu erkennen, das sich zunehmend durch seine einmalige Position in Raum und Zeit definiert, seine Ich-Demarkation und Ich-Konsistenz verstärkt und damit im Begriffe ist, sich als differentes Subjekt zu begreifen.

5. Das schweigende Subjekt

Ich habe in Garcilasos Lyrik verschiedene Ich-Typen identifiziert: ein imaginäres Größen-Ich als Lust-Ich, ein mit ihm korrespondierendes Schmerz-Ich, ein Ich, das sich kritisch, aber vergeblich von den Ansprüchen des Größen-Ich distanziert und schließlich ein Ich, das anfängt, seinen besonderen Ort in der empirischen Wirklichkeit wahrzunehmen und zu reflektieren. Die Einbettung des Ich in Ähnlichkeiten, aus denen es seine imaginäre Größe bezieht, entspricht in der Zeit Garcilasos vermutlich älteren Ich-Konzeptionen, während sich die skeptische Beurteilung des Größen-Ich und die Orientierung an der empirischen Wirklichkeit 'modernerer' Ich-Modellen zuordnen lassen, die auf das selbstverantwortliche, sich selbst reflektierende und als Individuum begreifende Subjekt verweisen, das Jakob Burckhardt für die italienische Renaissance beschrieben hat. Margot Arce de Vázquez (1961: 29) spricht suggestiv von den "frutos del tiempo nuevo"

bei Garcilaso. Die Annahme, dass Garcilasos Lyrik einen neuzeitlichen Subjektbegriff ankündigt, legt es nahe, einige ihrer hier beschriebenen Besonderheiten als Subjektivitätsindikatoren zu interpretieren. Sie lassen einen Realitätsbezug erahnen, der auf der je besonderen Wirklichkeitssicht und Wirklichkeitsempfindung des einzelnen Ich beruht. Subjektivitätsmarker wären die Innerlichkeitsmetaphern in Garcilasos Gedichten, die Introspektion der Sprecher, die Monologisierung des Liebesdialogs, die Aufblähung und die skeptische Distanzierung des leidenden Größen-Ich, die damit verbundene kritische Gefühlsanalyse im Zeichen von Bewusstheit und Wahrheit und der Einsatz von historischen Realien. Dennoch meine ich, dass Garcilaso nicht vorschnell als Erfinder eines neuen subjektiven Diskurses vereinnahmt werden kann. Dagegen sprechen die fiktiven Rollen der lyrischen Sprecher, der Platz, den das imaginäre Größen-Ich gegen das 'kleine' empirische Ich beanspruchen darf, der typologische oder allegorische Einsatz von historischen Daten, die allegorischen Topographien, die petrarkistisch maskierte Fortschreibung der Poetik der *cancioneros* und vor allem die besondere Funktionalisierung des Todes und der Todessehnsucht, die dem zur Selbständigkeit verurteilten Ich ein schnelles Ende bereiten. Das differente Ich ist für Garcilaso offenbar kein dauerhaftes Liebesobjekt im Innern der Person. Es scheint mir deshalb vergeblich zu sein, die Ich-Alternativen in Garcilasos Lyrik gegeneinander auszuspielen, um die richtige zu finden. Wenig sinnvoll ist es auch, Garcilasos Dichtung anhand einzelner Ich-Typen und Subjektivitätsmanifestationen auf einer Modernitätsskala einzuordnen. Ich ziehe es vor, die verschiedenen Formen der Ich-Konstitution, der Leidenschaftssprache und der Subjektivität als Rollen zu betrachten, mit denen der Autor experimentiert. Garcilasos Ich- und Subjektivitätsmodellierungen sind Rollenentwürfe, die der Autor erprobt, mit denen er spielt, denen er eine jeweils andere ästhetische Gestalt verleiht und die deshalb nicht sein wahres Ich preisgeben. In diesem Sinne möchte ich vom verschwundenen Subjekt in Garcilasos Dichtung sprechen.

Lässt sich hinter den Rollen des lyrischen Textes das Ich des Autors aufspüren? Der Weg zu diesem Ich führt an den Verwandlungen der lyrischen Sprecher vorbei. Er wird erkennbar, wenn man sich nicht (nur) auf das (Rollen-)Sprechen, sondern (auch) auf das Schweigen in Garcilasos Gedichten besinnt. Schon Garcilasos Liebende beschäfti-

gen sich mit dem Verhältnis von Sprechen und Schweigen. Sie wissen, dass Sprechen erleichtert, wenn es Gefühle aufdeckt (Ekloge II, 142, 372; Kanzone IV, 1-6). Auch die Rhetorik der Unmittelbarkeit, von der in der vierten Kanzone die Rede ist, verweist auf eine unverstellte Gefühlsaussprache:

El aspereza de mis males quiero/ que se muestre también en mis razones,/ como ya en los efetos s'ha mostrado;/ [...] (Kanzone IV, 1-3).

Allzu mächtiger Schmerz kann sich aber der Sprache entziehen. Schmerz macht sprachlos (Kanzone II, 40-52; Ekloge II, 149-154). Dann bewahrt nur das Schweigen die Gefühle; nur das Vermeiden von Kommunikation schützt die innere Wahrheit des Ich. Unzureichend ist Sprache daneben, weil sie dem *engaño* der Leidenschaft und den Einflüsterungen des Größen-Ich ausgeliefert ist. Worte sind trügerisch. Die Nymphen der dritten Ekloge verlassen sich vielleicht deshalb auf die 'stumme' Kunst des Stickens und Webens. Die von ihnen angefertigten mythologischen Szenen geben ihren Gegenstand so geschickt wieder, als seien Bild und abgebildete Wirklichkeit identisch – "tanto que al parecer el cuerpo vano/ pudiera ser tomado con la mano" (V. 271-272). Dennoch ist auch das Bild eine Täuschung. Das Spiel von Licht und Schatten, der dargestellte *chiaroscuro* und die gedämpften Farben der Stickereien sind Mittel der Illusion (Spitzer 1952: 243-248), *trompe-l'œil*, der an die Kunst eines Apeles und Timantes erinnert. Den absichtlichen und unabsichtlichen Missverständnissen der Kommunikation entzieht sich, so scheint es, nur der völlige Kommunikationsverzicht. In der dritten Kanzone (V. 53-65) soll der Fluss Danubio das Lied des Sprechers im Ufersand begraben, weil es nicht für die Öffentlichkeit bestimmt sei. Der Sprecher teilt sich nicht mit, auch wenn die Anspielungen auf den Orpheus-Mythos²¹ die Hoffnung ahnen lassen, dass das vom Fluss fortgetragene Lied später neu erklingen wird. Auch der Sprecher der zweiten Kanzone zensiert seine Worte. Dem unkontrollierten Sprechen zieht er das Schweigen vor:

²¹ Diesen Zusammenhang zeigt Paterson (1977) auf. Nach dem Tod des Orpheus, so der alexandrinische Dichter Phanocles, seien der Kopf des Sängers und seine Lyra in den Fluss Hebros geworfen und dann in Lesbos an Land gespült und würdig begraben worden. Lesbos habe sich daraufhin einer außergewöhnlichen Zunahme der Gesangeskunst erfreut.

Pues todas [palabras] no merecen/ ser de vos escuchadas,/ ni sola una hora oídas,/ he lástima de que van perdidas/ por donde suelen ir las remediadas;/ a mí se han de tornar,/ adonde para siempre habrán d'estar (V. 7-13).

Das Schweigen unterscheidet sich hier von dem der höfischen Liebes-tradition: Es zeugt weder von der Stille des Liebesgeheimnisses noch von jener stummen Beredsamkeit, die Gefühle ohne Worte – “callando” – auszudrücken weiß (Green 1949: 261-265; Lapesa 1968: 31-34). Wenn Garcilasos Sprecher zwischen kommunizierbaren und nicht-kommunizierbaren Äußerungen differenziert, deutet sich vielmehr die Möglichkeit einer eigenen, nur für ihn gültigen Wahrheit an, die allein durch ihre Verschwiegenheit auf sich aufmerksam macht – *individuum ineffabile est*.

Ich meine, dass das Autoren-Ich ein ähnliches Schweigen für sich reklamiert. Zu einer solchen Deutung führt eine anachronistische, aber durch die symbiotische Mutter im Sonett XIV gerechtfertigte Freudianische Lektüre Garcilasos, die das Verhalten der Liebenden in Analogie zur frühkindlichen Ich-Genese deutet. Sie geht davon aus, dass das präödiipale Kind über die euphorische Identifizierung mit dem eigenen Spiegelbild und die Selbstbespiegelung in der Mutter zu einer imaginären Identität findet, bis der Vater dieses Glück unterbricht. Er versetzt das Kind in eine konflikthafte trianguläre Beziehung, bereitet seinen imaginären Spiegelungen ein vorläufiges Ende und ermöglicht damit eine erste “reale” Selbstvergewisserung. Dieses Modell vermag, wenn man es akzeptiert, die Trennungstraumata der Garcilasoschen Liebenden, ihre instabilen Größenphantasien und ihre skeptische Distanzierung des Imaginären zu erklären. Es gibt zugleich jene Position zu erkennen, die Garcilaso nicht besetzt. Das ist der störende Dritte, der aus dem verzweifelten Dialog zwischen dem liebendem Ich und dem übergroßen Du der Dame weitgehend ausgeblendet wird. Es hat Versuche gegeben, diesen abwesenden Dritten zu identifizieren – in Garcilasos Rivalen, wenn sie denn existiert haben oder glücklicher waren als er, oder im Kaiser, den die Texte fast völlig ignorieren, obwohl vor allem er dem Hofmann Garcilaso Existenz verleiht. Mir geht es hier jedoch nicht um die verschwiegene Macht, sondern um das schweigende Ich. Ich meine, dass dieses Ich im Vermeiden, Nicht-Benennen, Verschweigen des störenden Dritten einen unsichtbaren, aber keineswegs imaginären Widerstand ahnen lässt. Wenn man bio-

graphisches Wissen berücksichtigt – Garcilasos Auseinandersetzungen mit Karl V., das Regensburger Exil oder die politische Rolle des widerständigen Bruders – dann verrät sich in Garcilasos Texten ein eigensinniges, auf (unmögliche) Selbstbestimmung zielendes Ich, das ein Subjektsein jenseits der realen und der etymologisch assoziierbaren Unterwerfung einfordert. Allerdings gibt sich dieses Subjekt zunächst allein durch das Verschweigen von Macht und die Verheimlichung der eigenen Identität zu erkennen.

6. Liebeskrankheit und *souci de soi*

Ich möchte die These vertreten, dass sich das schweigende Subjekt von Garcilasos Lyrik weiter bestimmen lässt, wenn man die Gedichte auf das zeitgenössische Wissen von Liebeskrankheit und Melancholie bezieht. Vielleicht kann man sogar behaupten, dass ein Teil der besonderen Züge, die Garcilasos Lyrik im Rahmen der spanischen Dichtung auszeichnen, aus der Überlagerung höfischer Liebesdiskurse und des medizinischen Diskurses hervorgeht, wie man dies ähnlich für Petrarca und Boccaccio angenommen hat.²² Eine solche These wird durch Herreras Kommentare zum Werk Garcilasos gestützt, die die Verbindung von lyrischem Sprechen und medizinischem Diskurs explizit herstellen.²³ In Garcilasos Texten selbst deuten die engen Verweise auf Humoralpathologie und Liebeskrankheit (*amor hereos*)²⁴ auf eine solche Interferenz. Die an der Liebe verzweifelnden Figuren Garcilasos lassen sich fast unmittelbar auf das bis in die frühe Neuzeit tradierte Modell der Liebeskrankheit beziehen, das die antike, die arabische und die mittelalterliche Medizin entworfen haben. Der einschlägige Referenztext, zu dem noch Garcilasos Wissen über vielfältige Vermittlungsstufen zurückführt, ist das im 11. Jahrhundert in Mon-

²² Zum Verhältnis zwischen literarischem und medizinischem Diskurs in der Renaissance vgl. Bird (1940: 150-203; 1941: 117-160); Green (1949: 247); Ciavolella (1979: 222-241); Simonin (1985: 83-90); McVaugh (1985: 38-39). Zur Rolle der Liebeskrankheit bei Petrarca und Boccaccio Küpper (1999: 178-224) und Ciavolella (1970: 496-517).

²³ Vgl. u.a. Herreras Einträge zu “lágrimas”, “fantasía”, “espirtus”, “memoria”, “sueño”, “sentido”, “alma”, “corazón” in Gallego Morell (1972: 318, 322, 335, 337, 362, 363, 364).

²⁴ Zu Begriff und Geschichte der Liebeskrankheit vgl. grundlegend Wack (1990); Nardi (1959); Ciavolella (1976); Giedke (1983); Schadewaldt (1985); McVaugh (1985); Küpper (1999, mit weiterführender Literatur).

tecasino entstandene *Viaticum* des Constantinus Africanus, der in seinen Schriften antike und arabische Traditionen der Medizin übersetzt, bearbeitet und zusammenfasst. Das *Viaticum*, eigentlich eine Anleitung zur rechten Pilgerschaft, handelt mit immenser Breitenwirkung auch von der Liebeskrankheit ("morbus ereos"). Dabei wird ein Krankheitsbild gezeichnet, das für ganze Generationen von Kommentatoren (Gerardus Bituricensis, Egidius, Petrus Hispanus, Arnaldus de Villanova u.a.) in wesentlichen Umrissen verpflichtend bleibt. Constantinus geht wie seine Nachfolger von der Anamnese und den Symptomen der Krankheit aus. Die Liebeskrankheit kann somatische und psychosomatische Ursachen haben – eine schlechte Säftemischung, Überfluss an schwarzer Galle oder ein unbeherrschbares Begehren, das sich ungünstig auf die Körpersäfte auswirkt. Schon die Schönheit der Geliebten kann die Seele des Liebenden unheilbar erkranken lassen, sofern sie unmäßiges Begehren hervorruft: "[...] etiam eros causa pulchra est formositas considerata" (Constantinus Africanus in Wack 1990: 188). Die Folgen der gestörten Säftemischung äußern sich im verwirrenden Überfluss der Gedanken, die sich der Liebende unnötig macht. Die Liebeskrankheit ist eine Krankheit des Kopfes. "Amor", so das *Viaticum*, "qui et eros dicitur morbus est cerebro contiguus. Est autem magnum desiderium cum nimia concupiscentia et afflictione cogitationum" (Constantinus Africanus in Wack 1990: 188). Als Krankheit des Kopfes führt die Liebe zu einem Versagen einzelner cerebraler "virtutes". Sie stört das Funktionieren der "sensus interiores".²⁵ Besonders fatal ist das Versagen der "virtus estimativa", die die Sinneswahrnehmungen beurteilt. Fehlerhafte Urteile leiten den Liebenden notwendig in die Irre, wenn ihnen etwa eine Geliebte, so der Constantinus-Kommentator Geraldus Bituricensis, attraktiver erscheint als sie wirklich ist: "Unde credit aliquam esse meliorem et nobiliorem et magis appetendam omnibus aliis".²⁶ Diese Gedanken hebt noch Herrera in seinem Kommentar zu Garcilasos drittem Sonett hervor, wobei er sich allerdings auf die "virtus imaginativa" oder "fantasía" bezieht, die die Wahrnehmungen der fünf äußeren Sinne koordiniert und fixiert:

²⁵ Grundlegend zu den "sensus interiores" Wolfson (1935: 69-133) und Harvey (1975).

²⁶ Gerardus Bituricensis, *Notule super Viaticum* (Wack 1990: 198).

Esta se engaña muchas veces y se confunde en error más que los sentidos inferiores, y por esta se representan de tal suerte en el ánimo las imágenes de las cosas ausentes, que nos parece que las vemos con los ojos y las tenemos presentes, y podemos fingir y formar en el ánimo verdaderas y falsas imágenes y nuestra voluntad y arbitrio [...] (Gallego Morell 1972: 322).

Die weiteren Merkmale der Liebeskrankheit sind im Übrigen die der Melancholie, mit der sie eng verbunden ist. Dieser kurze Überblick verdeutlicht, wie sehr Garcilasos Liebende dem *amor hereos* ausgeliefert sind. Als Opfer der Liebeskrankheit zeichnen sich Garcilasos unglückliche Sprecher durch das unbeherrschbare Begehren aus, das die Schönheit der Dame auslöst, durch haltloses Denken, quälende Phantasien, durch einen "vano imaginar de la cabeza", durch ein Leiden des Kopfes und durch alle Symptome der Liebesmelancholie: Weinen und Seufzen, hohle Augen, Schlaflosigkeit, Appetitlosigkeit, erhöhter Pulsschlag, seelische Unruhe, depressive Wahnbildungen, soziale Entfremdung, körperlicher Verfall, Lebensüberdruß und Todessehnsucht. Nicht zuletzt manifestiert sich die Liebeskrankheit an Garcilasos Figuren in den Störungen der "virtus estimativa", den Illusionen des Größen-Ich, den unentwirrbaren Verstrickungen in eine zerstörerische Leidenschaft, den wirklichkeitsfremden Fixierungen auf die Dame und den Blendungen des Liebenden durch die Geliebte. Das Versagen der "sensus interiores" gehört zu den wesentlichen Einsichten der Liebenden über sich selbst, die ihnen dennoch nicht zur Heilung verhilft.

Eine Therapie ist gleichwohl nicht unmöglich. Hilfe gegen Melancholie und Liebeskrankheit, so wissen die medizinischen Schriften, bieten neben dem von antiken und arabischen Texten hervorgehobenen Koitus vor allem temperierter und duftender Wein, Musik, das gesellige Gespräch mit Freunden, Poesie, der Blick in helle, wohlriechende und fruchtbare Gärten mit klaren, fließenden Gewässern, wohltemperierte Bäder, Spaziergänge mit gutaussehenden Männern und Frauen.

Vinum est temperatum et odoriferum dandum et audire genera musicorum; colloqui dilectissimis amicis; versus recitatio; luciferos videre ortos, odoriferos et fructiferos, currentem habentes aquam et claram; spatiari seu deducere cum femina seu maribus pulcre personae (Constantinus Africanus in Wack 1990: 190).

Diese Rezepte tradieren sich bis in die Renaissance. Ficino lobt in *De vita* als „remedium“ bei krankhafter Leidenschaft und Melancholie den Anblick glänzender Wasserflächen, die grüne Farbe der Natur, Spaziergänge in Gärten, Hainen, Wiesen und an Flussläufen, den Umgang mit angenehmen Menschen (Ficino 1998: 132-137). Die Wässrigkeit der grünen Farbe, die Milde des temperierten Wassers, der kühle Schattenplatz in der warmen Sonne und die Ausgewogenheit des freundschaftlichen Gesprächs mäßigen die Trockenheit und die Kälte der schwarzen Galle auch in ihrer besonders gefährlichen Variante der „atra bila adusta“. Die meisten dieser Therapeutika sind in die Literatur eingegangen. Sie finden sich im *locus amoenus* der pastoralen Dichtung ebenso wie im Rahmen von Boccaccios *Decameron*. Bei Garcilaso zeigen sie sich in der Landschaft, in der die Hirten seiner Eklogen leben, in der wässrigen und grünen Welt der Nymphen, im moderaten Zusammenspiel von Sonne und Schatten. Die Aufstellung der von Garcilaso verwendeten Epitheta, die Margot Arce de Vázquez vorgenommen hat, ist aufschlussreich. Das therapeutische Grün führt die Farbenliste deutlich an (40 Nennungen), gleich gefolgt von der Helligkeit der weißen Farbe (39) und des Goldes (26). Die anderen Farbtöne fallen dagegen weit ab: Rot und Rosa werden je sechsmal genannt, Gelb und Schwarz je viermal, Elfenbein, Silber und Blau je einmal (Arce de Vázquez 1961: 105). Helles und transparentes Licht dominiert. Geräusche sind sanft – „dulces, sabrosos, mansos, blandos y suaves“. Die wichtigste Eigenschaft der Welt, in der Garcilasos Liebende leben, ist ihre „suavidad“ (Arce de Vázquez 1961: 109-110). Zum therapeutischen Inventar von Garcilasos Gedichten gehören die Wasserflächen und Flüsse, vor allem aber die Gespräche und Gesänge der Schäfer. Die singenden Hirten Garcilasos scheinen sich mit Gesang und Dichtung als *mise en abyme* und Vorbild des Lesers selbst zu therapieren. Nicht zufällig ist Albanio der einzige Hirte Garcilasos, der nicht singt oder dichtet, der einzige also, der sich nicht selbst zu helfen weiß. Die Motive von Garcilasos Lyrik bilden also, so meine Überlegung, ein Repertoire von Antidepressiva. Sie rufen, wie eine Rezeptsammlung oder ein Handbuch der Heilkunst, Therapien und Mittel gegen Melancholie und Liebeskrankheit auf. Ist diese Vermutung richtig, dann geben die massiven Anspielungen auf Krankheit und Seelentherapie einen weiteren Hinweis auf das versteckte Subjekt in Garcilasos Lyrik. Wenn die medizinischen Lehrbücher als Rezept-

wissen auf die Allgemeinheit der Krankheit zielen, die sie behandeln, so fokussieren sie seit Hippokrates doch immer auch den konkreten Krankheitsfall, einen besonderen, nicht regelhaft erfassbaren Krankheitsverlauf, einen je besonderen Körper und eine je besondere Psyche (Schipperges 1978: 239). Jede aktuelle Erkrankung ist ein einmaliger Fall, eine jeweils besondere Geschichte. Sie erfordert eine individualisierte Prophylaxe und eine je besondere Therapie. Was in Garcilasos Literarisierung der Liebeskrankheit, der Melancholie und ihrer Therapie zum Ausdruck kommt, ist also ein bemerkenswerter *souci de soi*, eine besondere Sorge um ein körperliches und seelisches Wohlbefinden, das sich nicht über seine Allgemeinheit und nicht über seine Ähnlichkeiten mit dem idealen Anderen, sondern durch die allein ihm eigenen Qualitäten definiert. Auf diese Weise würde sich in Garcilasos Dichtung ein verstecktes Subjekt verraten, das sich durch die Sorge um die nur ihm eigene körperliche und seelische Verletzlichkeit auszeichnet, durch die Sorge um jene physische Integrität und "ipséité" (Ricœur 1990), die sich der Ordnung der Ähnlichkeiten entzieht. Das verborgene Subjekt des Autors macht also durch mehrere Spuren auf sich aufmerksam: Es manifestiert sich im lyrischen Experiment, in dem der Autor lyrische Rollen, Formen der Ich-Aussage und Typen der Subjektivität erprobt, ohne sich mit ihnen zu identifizieren. Es zeigt sich im schweigenden, weil unsagbaren Widerstand gegen die Macht des Vaters. Es gibt sich schließlich in einer eigentümlichen Selbstsorge zu erkennen. Das heißt umgekehrt, dass das Subjekt des Autors nicht in den Worten und Gebärden der fiktiven Sprecher aufgeht. Es manifestiert sich nicht in den Ich-Typen, denen Garcilasos Lyrik Profil verleiht. Und es ist nicht in der besondern Sprache der Subjektivität zu entdecken, die Garcilaso erfindet. Das Faszinierendste an Garcilasos Dichtung ist für mich, dass die Flexionen einer neu gewonnenen Sprache der Subjektivität selbst eine Maske des Subjekts ist.

Literaturverzeichnis

- Arce de Vázquez, Margot (²1961): *Garcilaso de la Vega. Contribución al estudio de la lírica española del siglo XVI*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico.
- Ariès, Philippe (⁹1999): *Geschichte des Todes*. München: dtv.
- Azorín (⁴1977): *Los dos Luises y otros ensayos*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Baumgartner, Hans Michael (1994): "Welches Subjekt ist verschwunden? Einige Distinktionen zum Begriff der Subjektivität". In: Schrödter, Hermann (Hrsg.): *Das Verschwinden des Subjekts*. Würzburg: Königshausen und Neumann, S. 19-28.
- Beysterveldt, Antony van (1972): *La poesía amatoria del siglo XV y el teatro profano de Juan del Encina*. Madrid: Insula.
- Bird, Otto (1940): "The Canzone d'Amore of Cavalcanti According to the Commentary of Dino del Garbo". In: *Mediaeval Studies*, 2 (Toronto): S. 150-203.
- (1941): "The Canzone d'Amore of Cavalcanti According to the Commentary of Dino del Garbo (Concluded)". In: *Mediaeval Studies*, 3 (Toronto): S. 117-160.
- Castiglione, Baldassare (1987): *Il libro del cortegiano*. Milano: Rizzoli.
- Ciavoletta, Massimo (1970): "La Tradizione dell'aegritudo amoris nel Decameron". In: *Giornale storico della letteratura italiana*, 147 (Torino): S. 496-517.
- (1976): *La "malattia d'amore" dall'Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni.
- (1979): "Mediaeval Medicine and Arcite's Love Sickness". In: *Florilegium*, 1 (Ottawa): S. 222-241.
- Cramer, Konrad/Fulda, Hans Friedrich/Horstmann, Rolf-Peter/Posthast, Ulrich (Hrsg.) (1987): *Theorie der Subjektivität*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Fetz, Reto Luzius/Hagenbüchle, Roland/Schulz, Peter (Hrsg.) (1998): *Geschichte und Vorgeschichte der modernen Subjektivität*. Berlin/New York: De Gruyter.
- Ficino, Marsilio (²1984): *Über die Liebe oder Platons Gastmahl/Commentarium in Convivium Platonis de amore* (hrsg. von Paul Richard Blum). Hamburg: Felix Meiner.
- (1998): *Liber De Vita in Tres Libros Divisus/Three Books on Life* (hrsg. von Carol V. Kaske und John R. Clark). Arizona: Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- Foulché-Delbosc, Raymond (Hrsg.) (1912): *Cancionero Castellano del siglo XV*, Bd. 1. Madrid: Bailly/Baillièvre.
- (1915): *Cancionero Castellano del siglo XV*, Bd. 2. Madrid: Bailly/Baillièvre.
- Frank, Manfred (1991): *Selbstbewusstsein als Selbsterkenntnis. Essays zur analytischen Philosophie der Subjektivität*. Stuttgart: Reclam.
- Friedrich, Hugo (1964): *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt/Main: Klostermann.
- Gallego Morell, Antonio (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos.
- García de la Concha, Víctor (1986): *Garcilaso*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

- Garcilaso de la Vega (1988): *Cancionero* (hrsg. von Antonio Prieto). Barcelona: Ediciones B.
- Gracián, Baltasar (1946): *Oráculo manual y arte de prudencia* (hrsg. von Gabriel Juliá Andreu; Abdruck unter Verantwortung von Marcela Bürger). Heidelberg: Carl Winter.
- Giedke, Adelheid (1983): *Die Liebeskrankheit in der Geschichte der Medizin*. Düsseldorf: Universität Düsseldorf.
- Glaser, Edward (1957): "Cuando me paro a contemplar mi estado: Trayectoria de un *Rechenschaftssonett*". In: Glaser, Edward: *Estudios Hispano-Portugueses. Relaciones literarias del Siglo de oro*. Madrid: Castalia, S. 59-95.
- Green, Otis H. (1949): "Courtly Love in the Spanish Cancioneros". In: *Papers of the Modern Language Association*, 64 (New York): S. 247-301.
- Harvey, Ruth (1975): *The Inward Wits. Psychological Theory in the Middle Ages and the Renaissance*. London: The Warburg Institut.
- Hogrebe, Wolfram (Hrsg.) (1998): *Subjektivität*. München: Fink.
- Huizinga, Johan (¹¹1975): *Herbst des Mittelalters*. Stuttgart: Kröner.
- Jones, Royston O. (1951): "The Idea of Love in Garcilaso's Second Eclogue". In: *The Modern Language Review*, 46 (Edinburgh): S. 388-299.
- Kant, Immanuel (1968): "Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft". In: *Kants Werke. Akademie Textausgabe*. Bd. 6. Berlin: Walter de Gruyter, S. 1-202.
- Keniston, Hayward (1922): *Garcilaso de la Vega. A Critical Study of His Life and Works*. New York: Hispanic Society of America.
- Küpper, Joachim (1999): "(H)Er(e)os. Petrarcas *Canzoniere* und der medizinische Diskurs seiner Zeit". In: *Romanische Forschungen*, 111 (Frankfurt/Main): S. 178-224.
- Lapesa, Rafael (1968): *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente.
- Laplanche, Jean/Pontalis, Jean-Bertrand (⁵1982): *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lewis, Clive S. (1936): *The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition*. Oxford: University Press.
- Matzat, Wolfgang (1999): "Zum Umgang mit dem Anderen in der spanischen Renaissance: Kommunikation und Gewalt in Garcilaso de la Vegas Ode ad florem Gnidi". In: Bremer, Thomas/Heyman, Jochen (Hrsg.): *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*. Tübingen: Narr: 21-32.
- McVaugh, Michael R. (1985): "Introduction". In: García-Ballester, Luis (Hrsg.): *Arnaldi de Villanova Opera medica omnia*, Bd. III. Barcelona: Seminarium historiae medicae cantabrigense.
- Montemayor, Jorge de (1991): *Los siete libros de la Diana* (hrsg. von Asunción Rallo). Madrid: Cátedra.
- Nardi, Bruno (1959): "L'amore e i medici medievali". In: Gerardi Marcuzzo, Giuseppina (Hrsg.): *Studi in onore di Angelo Monteverdi*. Modena: Società tipografica Editrice modenese, S. 517-542.

- Parker, Alexander A. (1948): "Theme and Imagery in Garcilaso's First Eclogue". In: *Bulletin of Spanish Studies*, 25 (Basingstoke, Hants): S. 222-227.
- Paterson, Alan K. G. (1977): "Ecphrasis in Garcilaso's Egloga Tercera". In: *The Modern Language Review*, 72 (Edinburgh): S. 73-92.
- Petrarca, Francesco (1996): *Canzoniere* (hrsg. von Marco Santagata). Milano: Arnoldo Mondadori.
- Ricœur, Paul (1990): *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.
- Rivers, Elias L. (1962): "The Pastoral Paradox of Natural Art". In: *Modern Language Notes*, 77 (Baltimore): S. 130-144.
- (1973): "Albanio as Narcissus in Garcilaso's Second Eclogue". In: *Hispanic Review*, 41 (Philadelphia, Pennsylvania): S. 297-304.
- Schadewaldt, Hans (1985): "Der Morbus amatorius aus medizinhistorischer Sicht". In: Forschungsinstitut für Mittelalter und Renaissance (Hrsg.): *Das Ritterbild in Mittelalter und Renaissance*. Düsseldorf: Droste.
- Scharfetter, Christian (1983): *Schizophrene Menschen*. München: Urban & Schwarzenberg.
- Schipperges, Heinrich (1978): "Antike und Mittelalter". In: Schipperges, Heinrich/Seidler, Eduard/Unschuld, Paul (Hrsg.): *Krankheit, Heilkunst, Heilung*. Freiburg/München: Karl Alber, S. 229-269.
- Scudéry, Madeleine de (1972): *Artamène ou le Grand Cyrus*. 2. Bd. Genève: Slatkine.
- Simonin, Michel (1985): "Aegritudo amoris et res literaria à la Renaissance: Réflexions préliminaires". In: Céard, Jean (Hrsg.): *La folie et le corps*. Paris: Presses de l'École normal supérieure, S. 83-90.
- Spitzer, Leo (1944): *L'amour lointain de Jaufré Rudel et la poésie des troubadours*. Chapel Hill: University of North Carolina.
- (1952): "Garcilaso, Third Eclogue, Lines 265-271". In: *Hispanic Review*, 20 (Philadelphia, Pennsylvania): S. 243-248.
- Urfé, Honoré de (1966): *L'Astrée* (neu herausgegeben von Hugues Vaganay). Genf: Slatkine Reprints.
- Wack, Mary Frances (1990): *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and Its Commentaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Wolfson, Harry A. (1935): "The Internal Senses in Latin, Arabic and Hebrew Philosophic Texts". In: *Harvard Theological Review*, 28 (Cambridge): S. 69-133.
- Zima, Peter, V. (2000): *Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen/Basel: Francke.

Elke Anna Werner

Garcilasos Porträts oder: Wie entsteht das Bild eines Dichters?

1. Einleitung

Das Porträt eines Dichters füllt die Leerstelle, die seine Schriften nicht auszufüllen vermögen, indem das Bild die äußere Erscheinung der Person, ihre anschauliche Gestalt, visuell präsent hält. Dichterporträts erfüllen also den uralten Wunsch nach der Einheit von Schöpfer und Werk – zahlreiche Porträts von Homer über Vergil und Dante bis zu Goethe und anderen geben Zeugnis von der Funktion des Dichterporträts, an den berühmten Autor zu erinnern (Kanz 1993: 12-14). Über diese memoriale Aufgabe hinaus stellt das Bildnis eines Dichters den jeweiligen Künstler vor die Aufgabe, einen Menschen wiederzugeben, der ebenso wie er selbst Künstler ist, sich aber grundsätzlich anderer Mittel, nämlich der Sprache, bedient. Besonders seit der Renaissance haben Künstler beim Dichterporträt immer wieder diese Spannung genutzt, um mit dem bei Horaz formulierten und seitdem topischen Paragone zwischen Text und Bild – “ut pictura poesis” – die Überlegenheit des Bildes gegenüber dem Text zu postulieren.

Garcilaso de la Vega, der 1536 im Alter von vermutlich 35 Jahren an einer Kriegsverletzung gestorbene Dichter, Hofmann und Ritter im Dienste Karls V., wurde bald nach seinem Tod von Freunden und Nachfolgern zum *príncipe de la poesía española* erhoben. Seine Werke erschienen in gedruckter Form erstmals 1543 und wurden mehrmals im Laufe des 16. Jahrhunderts neu aufgelegt. Mit seiner Dichtung bezog er Position in einer Debatte um die Aufnahme bzw. Ablehnung italienischer Stilformen in die spanische Literatur. Garcilaso führte den italienischen Petrarkismus in die kastilische Tradition ein und wurde für zahlreiche Dichter bis in das 20. Jahrhundert zum Vorbild. Er unterstützte auch wesentlich die Rezeption von Castigliones *Il libro del Cortegiano* in Spanien, indem er Juan Boscáns 1534 verfasste spanische Übersetzung anregte und daran mitarbeitete. Aufgrund seiner besonderen Stellung in der spanischen Literaturgeschichte ist

die Vermutung nahe liegend, dass es Porträts, die an diese Persönlichkeiten erinnern, geben müsste. Zumal er während seines Aufenthaltes am Hof des spanischen Vizekönigs in Neapel von 1532-1534 Kontakt zu bildenden Künstlern gehabt haben wird, und auch die in seinen Sonetten und Eklogen beschriebenen Bilder, die er an verschiedenen Höfen gesehen hatte, sprechen für ein Interesse Garcilasos an der bildenden Kunst (Selig 1972).

Dennoch lässt sich bis heute kein gesichertes Porträt des Dichters nachweisen (Reguera 2001). Der folgende Beitrag versucht zu zeigen, dass die mit seinem Namen verbundenen oder in Diskussion stehenden Porträts weniger authentische Bildnisse Garcilasos sind als vielmehr Beispiele dafür, welches Bild sich die Nachwelt von diesem berühmten spanischen Dichter machen wollte. Welche Zeit sich Garcilaso wie vorstellte, ist Gegenstand der Untersuchung, mit einem dekonstruierenden Blick auf die Bedürfnisse und Erwartungen der Rezipienten, die vor allem die heute als Garcilaso geltenden Porträts prägten.

2. Das Kasseler Gemälde

Es war der Bonner Kunsthistoriker Carl Justi, ein ausgewiesener Kenner spanischer Kunst und Kultur, der 1893 ein Gemälde in der Kasseler Galerie als ein Porträt Garcilasos identifizierte (Abb. 1) (Justi 1893). Das Bildnis befand sich bereits vor 1744 im Besitz der hessischen Landgrafen und wird im Inventar von 1816 dem Florentiner Maler Pontorno zugeschrieben (Schnackenburg 1996: 286). Diese Zuschreibung, aber fehlende Identifizierung des Dargestellten, ist ein Hinweis darauf, dass das Gemälde vor allem wegen seiner künstlerischen Qualität und nicht als Porträt einer bestimmten Person erworben wurde.

Das 108,5 x 81 cm große Leinwandbild zeigt in Lebensgröße einen etwa 35-40-jährigen bärtigen Mann in Zweidrittelfigur nach links gewendet. Höfisch elegant gekleidet trägt er ein eng anliegendes schwarzes, mit Perlen besetztes Wams über einer Jacke mit gelben Ärmeln, durch deren feine Schlitze der weiße Stoff des Hemdes hervorquillt. Ein schwarzes Barett mit weißer Feder bedeckt das kurz geschnittene dunkle Haar. Der reich verzierte Degen an seiner linken Seite und das Kreuz des Alcántara-Ordens auf der Brust verweisen auf

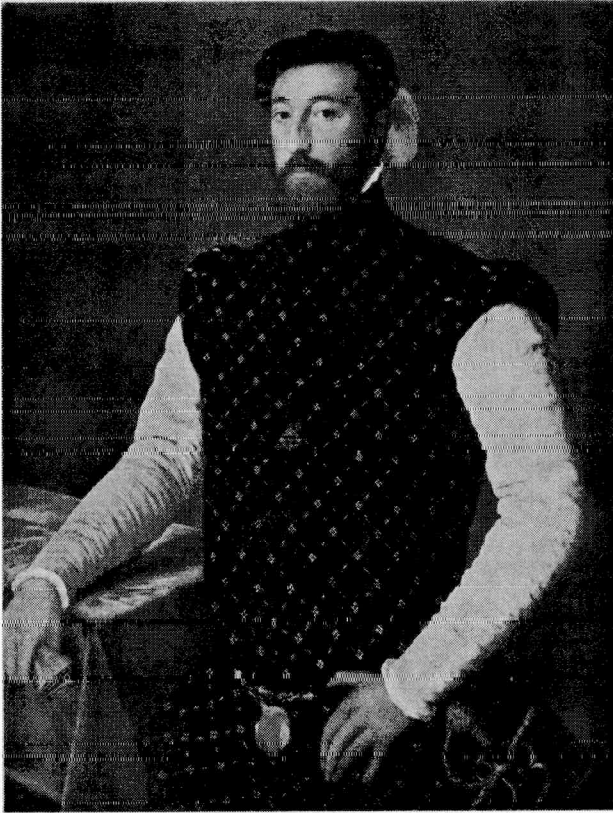


Abb. 1: Spanischer Meister. Bildnis eines Mannes mit dem Kreuz des Alcántara-Ordens, um 1560/1570. Kassel: Gemäldegalerie Alte Meister.

seinen ritterlichen Stand. Mit der linken Hand greift er lässig in den Schwertgurt, den rechten Unterarm hat er auf einen Tisch gestützt, die locker herunterhängende Rechte umfasst helle Lederhandschuhe, die Haltung wirkt entspannt. Diesem Eindruck steht die statuarische Erscheinung des Oberkörpers und der ernste, auf den Betrachter gerichtete Blick entgegen, die Würde und Distanz des Adligen vermitteln, ein Eindruck, der durch die schlichten grauen Wände im Hintergrund noch hervorgehoben wird.

Carl Justi diskutierte nicht nur Zuschreibung und Datierung des Porträts – er schlug einen noch genauer zu bestimmenden Florentiner Meister vor und datierte das Porträt auf die Zeit um 1530 –, sondern

identifizierte auch die dargestellte Person als den spanischen Dichter Garcilaso de la Vega. Er verglich das Kasseler Gemälde mit einem Porträt, das der spanische Maler und Graphiker Valentín Carderera y Solano 1855 in seiner *Iconografía Española* als Bildnis Garcilasos veröffentlicht hatte (Abb. 2) (Carderera y Solano 1855-1864: Taf. 63).



Abb. 2: Valentín Carderera. Bildnis des Garcilaso de la Vega. Lithographie nach einem Ölgemälde aus dem 16. Jahrhundert, in: *Iconografía Española*. Madrid 1855 und 1864.

Carderera war ein Vertreter der romantischen Bewegung in Spanien, der im Kontext eines erstarkenden Nationalbewusstseins die ältere Kunst und vor allem bedeutende Künstler des Landes erforschte und durch Publikationen einem breiten Publikum zugänglich machte.

Er hatte in Madrid im Besitz der Familie Oñante ein Gemälde entdeckt, das der Überlieferung nach als ein Porträt Garcilasos galt. Er hielt dieses heute verschollene Werk in einer Lithographie fest, die in knappem Bildausschnitt einen ebenfalls bärtigen und etwa gleichaltrigen Mann wie auf dem Kasseler Gemälde zeigt. Während die Gesichtszüge und der lange zweigeteilte Bart im Vergleich zum Kasseler Porträt grober erscheinen, weisen vor allem die charakteristische Nase, aber auch die Kleidung Ähnlichkeiten auf. Zudem trägt er deutlich sichtbar das Kreuz des Alcántara-Ordens auf der Brust. Das originale Ölgemälde soll der Überlieferung nach aus dem Nachlass der Familie Garcilasos in das Haus Oñante gekommen sein und wäre somit ein Werk mit alter Provenienz aus der unmittelbaren Umgebung des Künstlers (Justi 1893: 179). Auch Teile der Bibliothek Garcilasos und seiner Waffensammlung sollen sich noch im 19. Jahrhundert im Besitz des Grafen befunden haben. Diese Informationen galten Carderera wie dann auch Justi als Indizien dafür, dass es sich bei dem Madrider Brustbild um ein gesichertes Porträt des berühmten Dichters handele, und dass aufgrund der Ähnlichkeit mit dem Kasseler Porträt auch dieses Garcilaso zeige.

Der Kunsthistoriker Justi wurde bei seiner Bestimmung offensichtlich ebenso wie der spanische Herausgeber der *Iconografía Española* von dem Wunsch geleitet, ein zeitgenössisches und gesichertes, also in jeder Hinsicht authentisches Bildnis Garcilasos vorweisen zu können. Justi, der zunächst Theologie und Philosophie studiert und bis 1872 eine Professur für Philosophie innehatte, bevor er in Bonn auf den Lehrstuhl für Kunstgeschichte berufen wurde, bildete sich in den Jahren von 1872 bis 1886 bei zahlreichen Spanienreisen zum Experten für spanische Kunst (Waetzoldt [1921/24] ³1986: 239-276). Seine Kenntnisse beschränkten sich nicht nur auf die großen spanischen Maler und ihre Werke, mit der gleichen Begeisterung studierte er auch spanische Literatur und Geschichte. Der Aufsatz über das Kasseler Porträt ist ein Beispiel dafür. Er erweiterte und begründete seine kunsthistorischen Überlegungen zur Bestimmung des Kasseler Gemäldes mit einer ausführlichen, durch zahlreiche Quellen gestützten Darstellung zu Leben und Werk Garcilasos. So erwähnt er auch eine Beschreibung der Persönlichkeit Garcilasos von Tamayo de Vargas, der den Dichterfürsten mit den Begriffspaaren Anmut und Würde, Milde und Ernst, Lebhaftigkeit und Gelassenheit charakterisierte, Eigen-

schaften, die Justi in dem Kasseler Bildnis wiederfand (Justi 1893: 180).

Cardereras und Justis Entdeckungen von Gemälden, die authentische Porträts Garcilasos darstellen sollten, gehören nicht nur in den Kontext einer Geschichtsschreibung, die der Förderung der nationalen Kultur eines Landes verpflichtet war, sie sind auch einem historiographischen Konzept verpflichtet, das in den Viten bedeutender Persönlichkeiten die geistigen und aktiven Handlungsmuster einer bestimmten Epoche repräsentiert fand (Waetzoldt [1921/24] ³1986: 255). Diese kulturgeschichtlichen Interessen Justis und sein Bemühen, Kunst und Literatur miteinander zu verbinden, idealiter in der Identifizierung eines künstlerisch bedeutenden Porträts mit der Person eines berühmten Dichters, schlugen aber vermutlich fehl. Für einen ganz entscheidenden Faktor konnte Justi keine archivalischen Beweise vorlegen: für die Mitgliedschaft Garcilasos im Alcántara-Orden. So argumentierte der Marqués de Laurencín bereits 1914 gegen die Benennung des Kasseler Gemäldes mit dem Hinweis, dass Garcilaso nicht Mitglied dieses Ordens gewesen sei, stattdessen nachweislich 1523 in den Santiago-Orden aufgenommen wurde (Marqués de Laurencín 1914). Er schlug vor, den Dargestellten mit dem gleichnamigen Neffen Garcilasos, genannt *El Inca*, zu identifizieren, der 1556 nach seiner Rückkehr von einem längeren Aufenthalt in Peru in den Alcántara-Orden aufgenommen wurde. Aber auch diese Identifizierung wurde von der Forschung nicht akzeptiert. Der jüngste Katalog der Kasseler Galerie schreibt das Gemälde einem spanischen Meister aus dem Umkreis von Alonso Sánchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz oder Juan de Juanes zu, datiert es in die 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts und lässt die Frage, wer dargestellt sei, ganz offen (Lehmann 2000: 89-90).

Justis Bestimmung des Kasseler Porträts als zeitgenössisches Bildnis Garcilasos wird nicht nur durch die bisher nicht nachgewiesene Mitgliedschaft des Dichters im Alcántara-Orden in Frage gestellt, sondern auch durch die Datierung. Der künstlerische Stil des Bildes und die Kleidung des Dargestellten weisen – wie in den neueren Kasseler Katalogen vorgeschlagen – auf die Zeit um 1550. Demnach kann das Gemälde nicht zu Lebzeiten des bereits 1536 verstorbenen Garcilasos entstanden sein. Diese Datierung um oder nach der Mitte des 16. Jahrhunderts kann exemplarisch anhand eines Vergleiches mit einem Gemälde belegt werden, das nachweislich 1548 entstanden ist

und neuerdings dem flämischen Hofmaler Jan Cornelisz Vermeyen zugeschrieben wird (Abb. 3). Es zeigt den sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich I. während seiner Gefangenschaft in Brüssel beim Schachspiel mit einem spanischen Bewacher. Kleidung, Haartracht und Haltung des namentlich nicht bekannten Spaniers sind dem auf dem Kasseler Porträt Dargestellten auffallend ähnlich. Er ist ebenfalls mit einer eng anliegenden schwarzen Jacke bekleidet, unter der ein Gewand mit geschlitzten Ärmeln sichtbar wird. Statt mit Perlen ist seine Jacke mit Goldfäden durchzogen und die Schlitzte an den Ärmeln sind breiter und bilden – darin dem Porträt aus ehemals Madrider Privatbesitz näher – wulstartige Streifen aus. Ebenso wie der Mann auf dem Kasseler Bild trägt er einen kurzen Bart und ein kleines Baret mit Feder.



Abb. 3: Jan Cornelisz Vermeyen (zugeschr.). Johann Friedrich der Großmütige beim Schachspiel, 1549. Gotha: Schlossmuseum.

Die zahlreichen Übereinstimmungen zwischen beiden Bildern sprechen für eine Datierung des Kasseler Porträts auf um 1550. Auch Vergleiche mit Porträts von Anthonis Mor oder den etwas später entstandenen Bildnissen des spanischen Hofmalers Alonso Sánchez

Coello unterstützen diese Datierung. Wenn das Kasseler Gemälde, ungeachtet der Ordensfrage, ein Porträt Garcilasos wäre, so kann es nicht zu Lebzeiten, sondern muss – dieser Datierung zufolge – mindestens 15 Jahre nach seinem Tod entstanden sein. Aber auch dafür gibt es keine Hinweise, da die bei posthumen Dichterporträts übliche Idealisierung oder Heroisierung fehlt (Kanz 1993: 25f.). Die Datierung des Kasseler Gemäldes ist aufgrund der Kleidung und der Bartform auch für das Porträt aus ehemals Madrider Privatbesitz anzusetzen. Der etwas altväterlich anmutende, zweiteilig spitze Bart wurde von den Deutschen um die Mitte des Jahrhunderts am Hof Karls V. als Mode etabliert und von den Spaniern übernommen. Fazit: Beide Porträts können nicht zu Lebzeiten Garcilasos entstanden sein, und bis neue Kenntnisse über die Frage der Mitgliedschaft im Alcántara-Orden vorliegen, ist eine Identifizierung der Dargestellten als Garcilaso abzulehnen.

3. Druckgraphische Porträts

Während die bisher genannten und in Verbindung mit Garcilaso diskutierten Porträts keine Inschriften aufweisen, die den Dargestellten eindeutig bezeichnen, haben sich aus dem 18. Jahrhundert zwei druckgraphische Porträts erhalten, deren Bildunterschriften unzweifelhaft den Dichter Garcilaso de la Vega nennen. Ein von Bartolomé Vázquez nach einem Entwurf von J. Maeas um 1790 geschaffener Kupferstich zeigt den Dichter in Zweidrittelfigur (Abb. 4) (Justi 1893: 181). Die Gesichtszüge, vor allem die charakteristische große Nase, die vollen Lippen und die Bartform stimmen mit dem Kasseler Porträt überein, es fehlen jedoch das Barett, der Hemdkragen ist größer, das dunkle Wams geknöpft und die Ärmel des Untergewandes sind mit größeren Schlitzsen versehen. Er trägt keinen Degen mehr, sondern eine Schärpe um die Taille und gebauschte Oberschenkelkurze Hosen. In der Linken hält er eine Tafel mit beschriebenem Blatt, gestützt auf einen Tisch, auf dem sich ein Tintenfass mit Schreibfedern befindet. Mit der Rechten greift er in ein Bücherregal, das die Rückwand dieser eng beschnittenen Studierstube bildet und halb von einem Vorhang verdeckt wird, der sich effektivvoll hinter dem Kopf des Dichters bauscht. Auf der Brust trägt er wie auf dem Gemälde aus ehemals Madrider Privatbesitz das Abzeichen des Alcántara-Ordens. Unter diesem Bildnis, das

im eigenen Rahmen wie ein Gemälde auf gemustertem Fond präsentiert wird, benennt eine Kartusche die dargestellte Person ausführlich als *Garcilaso de la Vega-Natural de Toledo, admiración de la Corte y la Campaña; Príncipe de los Poetas Castellanos; muerto en la florida edad de 33. A[ños] de una herida recibida en un asalto en 1536.*



Abb. 4: Bartolomé Vázquez. Bildnis Garcilaso de la Vega, um 1790. Kupferstich.

Dieses Blatt diene vermutlich als Vorlage für ein etwa gleich-
 zeitig entstandenes ovales Büstenporträt, das zwischen Bild und In-
 schrifttafel verschiedene, auf den Dichtersoldaten verweisende Sym-
 bole im Lorbeerkranz vereint: Lyra, Schwert und Schild (Abb. 5). Bei
 beiden Porträts ist nun eindeutig der Bezug zu Garcilaso hergestellt,
 nicht nur durch die Inschriften, sondern auch ikonographisch, indem

Bücherregal und Schreibtisch auf einen Gelehrten bzw. Dichter verweisen, Lyra, Schwert und Schild explizit sogar auf den Dichtersoldaten Garcilaso. Hinsichtlich der Darstellung der Person – Gesicht, Kleidung, Orden – fällt eine deutliche Nähe zu dem als Porträt des Dichters geltenden Gemälde im ehemaligen Besitz der Familie Oñante auf.



Abb. 5: Unbekannter Künstler. Bildnis Garcilaso de la Vega, um 1790. Kupferstich.

Das von Vázquez geschaffene Bildnis Garcilasos in der Studierstube war vermutlich kein Einzelblatt, sondern Teil einer ganzen Serie von Porträts berühmter Spanier, die Ende des 18. Jahrhunderts gestochen bzw. neu zusammengestellt wurden für die Publikation *Españoles Ilustres*, die um 1900 noch einmal unter dem Titel *Hombres Ilustres* herausgegeben wurde. Solche in Bildnisvitenbüchern gesammel-

ten Porträtstiche bedienten seit dem 17. Jahrhundert das wachsende Interesse einer breiten Öffentlichkeit an Bildern großer Persönlichkeiten, deren Verdienste und Tugenden den Charakter von *exempla virtutis* hatten (Kanz 1993: 43-49). War die Auswahl der Personen zudem auf ein Land begrenzt, so konnten die versammelten Staatsmänner, Feldherren, Künstler, Gelehrten und Literaten auch als Identifikationsfiguren für ein nationales Bewusstsein in Anspruch genommen werden, gleichsam als Ahnengalerie der politischen und geistigen Größe einer Nation.

Zeigen die Kupferstiche des 18. Jahrhunderts nun ein authentisches Porträt Garcilasos? Konnte Bartolomé Vázquez auf ein zu Lebzeiten des Dichters entstandenes Vorbild zurückgreifen, wie der Rahmen um sein Bildnis suggeriert? Die Entstehung des Garcilaso-Porträts muss man sich wohl folgendermaßen vorstellen: Die Figur des Dichters ähnelt sehr stark der Lithographie nach dem Gemälde im Besitz der Familie Oñante. Offensichtlich war dieses oder ein ähnliches Bildnis im 18. Jahrhundert bekannt und wurde als Vorlage verwendet. Dass für das Editionsprojekt historische Genauigkeit angestrebt wurde, zeigen andere Porträts, bei denen es sich um Nachstiche nach Originalen handelt, die zu Lebzeiten der Porträtierten geschaffen worden waren, etwa das Bildnis Generals Antonio de Leivas nach einem Gemälde von Leonardo oder das Porträt des Conde Duque de Olivares nach einem Gemälde von Velázquez (*Hombres Ilustres* 1900: Taf. 57, 48). Da es sich bei dem als Garcilaso geltenden Gemälde der Familie Oñante aber nur um ein Büstenbildnis handelte, wurde der Rest im Stil des 18. Jahrhunderts ergänzt. Das verdeutlicht wiederum ein Vergleich mit anderen Blättern dieser Serie. So ist etwa der 1764 verstorbene Benediktiner-Mönch Benito Gerónimo Feijoo in einem Raum mit Bücherregalen dargestellt, der dem Raum des Garcilaso-Bildes sehr ähnelt, obwohl der Dargestellte mehr als 200 Jahre nach Garcilaso lebte (Abb. 6). Und es finden sich weitere Beispiele für Dichter-, Künstler- oder Humanistenporträts in diesem Konvolut, bei denen die Darstellung der Person um Attribute und Raumausstattungen ergänzt wurde, die stilistisch nicht in die Zeit gehören, in der die Porträtierten lebten. Sie wurden offensichtlich hinzugefügt, um dem Betrachter die Tätigkeiten oder besonderen Verdienste der Persönlichkeit anschaulicher vor Augen zu führen.

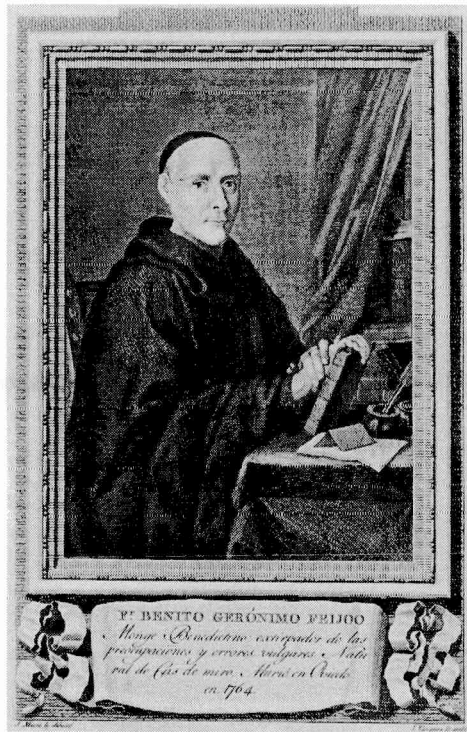


Abb. 6: Bartolomé Vázquez. Bildnis Fr. Benito Gerónimo Feijoo, um 1790. Kupferstich.

Dabei ist aufschlussreich, dass die Erweiterungen und Ergänzungen der Porträts im Rahmen konventioneller ikonographischer Formeln erfolgte. Die Darstellung des Dichters Garcilaso in seinem Arbeitszimmer knüpft an eine Bildtradition an, die bis zum mittelalterlichen Autorenbild zurückreicht. Die dort bereits angelegte Ikonographie des schreibenden und nachsinnenden Autors in seiner Studierstube wurde mit dem Bild des Hieronymus im Gehäuse zu einer gängigen Formel für die Darstellung von Dichtern und Gelehrten. Die Studierstube und die Tätigkeit des Gelehrten verbildlichen die Entstehung von Gedanken, das Buch und der Akt des Schreibens werden zu Symbolen geistiger Tätigkeit. Interessanterweise wird Garcilaso auf dem Blatt von Vázquez nicht als Soldatendichter dargestellt, obwohl es für diese Gruppe eine eigene Ikonographie gab, wie zwei andere

Porträts der Stichserie belegen: Alonso de Ercilla, der von 1533-1596 lebte und Mitglied des Santiago-Ordens war, und Diego Hurtado de Mendoza, der in der Bildunterschrift als Soldat, Diplomat und Dichter bezeichnet wird, präsentieren sich in Rüstung vor einem Tisch stehend, auf dem Schreibutensilien liegen. Im 18. Jahrhundert wurde also das Bedürfnis nach einem Bildnis des berühmten Renaissancedichters Garcilaso offensichtlich befriedigt, indem ein vermeintlich authentisches Porträt aus dem 16. Jahrhundert als Vorlage verwendet und dieses durch die Standesikonographie des Dichters und Adligen bei der Arbeit im Sinne einer eindeutigen Identifizierung erweitert wurde.

In Zusammenhang mit der Diskussion der Garcilaso-Porträts sei schließlich das Grabmal der Familiengruft in Toledo in der Dominikanerkirche San Pedro Mártir erwähnt, wo der in Nizza verstorbene Dichter nach seiner Überführung 1536 beigesetzt wurde. In einer Nische befinden sich zwei kniende Statuen, von denen die rechte Figur den Dichter, die linke seinen Vater, den Komtur von León, darstellen soll. Bereits Justi wies auf die beiden Figuren hin, die, schwer gerüstet und mit lang auf den Boden fallenden Umhängen bekleidet, sich bend dem Altar zuwenden. Er kam zu dem auch heute noch gültigen Urteil, dass die "beiden einander auffallend ähnlichen, derben, viereckigen Breitköpfe, mit kurzen, geraden Nasen" typisierende Arbeiten vom Beginn des 17. Jahrhunderts seien, die nicht die individuellen Gesichtszüge Garcilasos wiedergeben würden (Justi 1893: 188; Reguera 2001).

4. Castiglione-Rezeption

Bei allen Porträts, die Garcilaso de la Vega zeigen sollen, fällt auf, dass diese kaum oder gar nicht seine Funktion als Soldat im Heer Karls V. thematisieren. Sie bieten kein anschauliches Äquivalent für die Tatsache, dass Garcilaso in idealtypischer Form das Renaissanceideal *arte et marte* verkörperte. Auf dem Kupferstich von Vázquez trägt er zwar eine Schärpe, die entfernt noch an die Ausstattung der Fußsoldaten des 16. Jahrhunderts erinnert, und das ovale Büstenbildnis weist mit Schild und Schwert auf seinen Waffendienst hin, das Kasseler Porträt und das Gemälde aus ehemaligem Privatbesitz aber haben keinerlei militärische Attribute. Sie zeigen vielmehr einen vollendeten *gentil uomo*, so wie ihn Baldassare Castiglione in seinem

Libro del Cortegiano konstruierte. Angesichts der Bedeutung von Castigliones Schrift für das Œuvre Garcilasos wie auch für die Porträtmalerei der Renaissance ist es im Sinne der Einheit von Schöpfer und Werk eine naheliegende Konjektur, von einem Porträt Garcilasos zu erwarten, dass es in den Grundzügen den von Castiglione dem Hofmann zugeschriebenen Eigenschaften entspreche. Castigliones Bild vom Hofmann könnte mit dazu beigetragen haben, das Bild von Garcilaso in der Vorstellung der Künstler und Wissenschaftler zu präfigurieren.

Der italienische Schriftsteller und Diplomat Baldassare Castiglione entwarf in seinem 1528 erschienenen und kurze Zeit später in ganz Europa rezipierten *Libro del Cortegiano* das Idealbild des Hofmannes. In den simulierten Gesprächen mehrerer Beteiligter am Herzogspalast von Urbino wird Schritt für Schritt ein Verhaltenskodex für den Hofmann entwickelt, der sich durch vornehme Zurückhaltung und Affektbeherrschung auszeichnet (Burke 1996: 31-52). Seine äußere Erscheinung wie auch sein Handeln sollen gleichermaßen bestimmt sein von den Eigenschaften der *grazia* (Anmut), *cavalleria* (Ritterlichkeit) und *sprezzatura*, eine Neuschöpfung Castigliones, die Nachlässigkeit in dem Sinne meint, Mühe und Anstrengung zu verbergen, um den Eindruck gleichsam absichtslosen Handelns vorzutäuschen. Er müsse über Fähigkeiten sowohl auf den Gebieten der Kunst, Musik und Literatur wie auch in der athletischen Beherrschung seines Körpers beim Reiten, im Umgang mit Waffen und beim Tanz verfügen. Dem Sinn für erlesene Kleidung folgend solle er sich nach dem Vorbild der burgundischen Mode in dunkle, zurückhaltende Farben kleiden. Der Hofmann erscheint als ein Wesen, das – im positiven Sinne – zu täuschen vermag, indem er die beschriebenen Merkmale wie eine Rolle annimmt; sich selbst einen anderen Menschen anziehen, heißt es bei Castiglione (*vestirsi un'altra persona*) (Burke 1996: 42/43). Diese Stilisierung und Täuschung verbindet die Theorie vom Hofmann mit der bildenden Kunst.

Die Kunstgeschichte hat Castigliones eigenes Porträt, das der mit ihm eng befreundete Raffael um 1514 malte, immer als mustergültige Umsetzung der zunächst literarisch entwickelten Figur des Hofmannes in das Medium des Bildes verstanden (Abb. 7). Das leicht unterlebensgroße Halbfigurenporträt ist in einer zur Monotonie tendierenden, gedämpften Farbigkeit von schwarz, grau, braun und weiß angelegt,

die ganz den von Castiglione formulierten Eigenschaften des Hofmannes entspricht. Sein freundlich-ernster Blick, die maßvolle Drehung des Körpers und die sanft ineinander gelegten Hände sind Ausdruck aristokratischer Selbstbeherrschung und Affektzügelung. In der Verbindung dieser Einzelelemente entsteht somit ein Gesamteindruck, mit dem Raffael vollkommen das Wesen des Hofmannes erfasste: In eine Rolle zu schlüpfen, ohne dass es wie Theater aussieht. Das Porträt hält spannungsreich die Waage zwischen der einfühlsamen Präsentation eines Individuums und der verallgemeinernden Darstellung einer typisierten Figur. Der Betrachter bleibt im Ungewissen, ob er den Verfasser des *Cortegiano* selbst oder aber die ideale Kunstfigur des Hofmannes vor Augen hat. Malerei und Literatur stehen hier nicht paragonal zueinander, sondern in einem eng aufeinander bezogenen Verweissystem, das nur ein Ziel hat, nämlich zu täuschen.



Abb. 7: Raffael. Baldassare Castiglione, um 1514. Paris: Louvre.

Was in diesem Bild durch das Zusammenspiel zwischen Raffael und Castiglione so vollendet erreicht wurde, fand rasch Eingang in die allgemeine Porträtmalerei. So malte Anthonis Mor 1549 ein Porträt von Antoine Perrenot Granvelle, dem Bischof von Arras und Staatsminister Karls V., das die Macht des Politikers mit der vornehmen Zurückhaltung der Person eindrucksvoll verbindet.¹ Dunkle Farben, ein faszinierendes Spiel miteinander changierender Schwarz-, Grau- und Brauntöne bestimmen den Bildeindruck, aus denen Gesicht und Hände des Dargestellten an die Oberfläche treten. Beide verraten ruhige Spannung und Konzentration, signalisieren die Bereitschaft zum Handeln bei gleichzeitiger nachdenklicher Passivität. Auch hier sind die von Castiglione genannten Gegensätze psychischer Disposition zum Ausgleich gekommen. Ein gleichaltriger Zeitgenosse Garcilasos, Diego Hurtado de Mendoza, der ebenso wie er adliger Herkunft und ein Dichtersoldat war, wurde um 1540 von Tizian gemalt. Das Bildnis zeigt einen Hofmann, dessen vornehme Haltung gerade im Kontrast zur prachtvollen Umgebung besonders hervortritt. Auch er ist weniger Dichterheros als Aristokrat im Hofdienst, der seine Aufgaben mit der gebotenen Zurückhaltung mühelos erfüllt.

Diese exemplarisch herausgegriffenen Porträts führen vor Augen, dass die als Garcilaso de la Vega identifizierten Porträts, besonders aber das Kasseler Porträt, genau in dieser Tradition des von Castiglione geprägten Typus des Hofmannes stehen. Konzentration und Lässigkeit, Würde ohne Anmaßung, kostbare Kleidung ohne modisch aufgeputzt zu wirken, sind die vordringlichsten Eigenschaften des Porträtierten. Er erfüllt einen Typus und gleichzeitig wird dem Betrachter der Eindruck vermittelt, eine bestimmte Person vor sich zu haben. In einer Notarsurkunde aus dem Jahre 1563 ist überliefert, dass sich im Inventar der Witwe Garcilasos ein Porträt ihres Mannes befunden habe (Reguera 2001). Aufgrund dieser Quelle ist gesichert, dass ein Porträt des Dichters existiert hat. Wie es aussah, wissen wir aber nicht. Die Bilder, die wir von ihm kennen, geben mehr Auskunft über das Interesse der Nachwelt, der Herausgeber der Bildnisvitensbücher des 18. Jahrhunderts und der kunsthistorischen Forschung des 19. Jahrhunderts, und deren Bild des *príncipe de los poetas castella-*

¹ Vgl. Anthonis Mor, Antoine Perrenot de Granvelle, 1549, Wien Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 1035.

nos als über die tatsächliche Person Garcilasos. Dass diese Porträts sich durch eine deutliche Nähe zu Castigliones Bild vom Hofmann auszeichnen, erklärt sich wohl aus dem Bedürfnis nach der Einheit von Werk und Person, die immer schon das Dichterporträt bestimmt hat.

Literaturverzeichnis

- Burke, Peter (1996): *Die Geschehnisse des Hofmanns: Zur Wirkung eines Renaissance-Breviers über angemessenes Verhalten*. Berlin: Wagenbach.
- Carderera y Solano, Valentín (1855-1864): *Iconografía Española*. Madrid: Imprenta de R. Campuzano.
- Hombres Ilustres* (um 1900): Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Justi, Carl (1893): "Ein Bildnis des Dichters Garcilaso de la Vega." In: *Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen* 14. Berlin: S. 177-190.
- Kanz, Roland (1993): *Dichter und Denker im Porträt. Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*. München: Deutscher Kunstverlag.
- Laurencín, Marqués de (1914): *Garcilaso de la Vega y su retrato*. Madrid: La Real Academia de la Historia.
- Lehmann, Jürgen M. (Hrsg.) (2000): *Katalog Kassel. Schloss Wilhelmshöhe. Antikensammlung, Gemäldegalerie Alte Meister, Graphische Sammlung*. München: Prestel.
- Reguera, José Montero: <<http://cvc.cervantes.es/actcult/garcilaso.htm>> (16.10.2001).
- Schnackenburg, Bernhard (1996): *Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Museen Kassel*. Mainz: Von Zabern.
- Selig, Karl-Ludwig (1972): "Garcilaso and the Visual Arts. Remarks on some Aspects of Visualization." In: Leube, Eberhard/Schrader, Ludwig (Hrsg.): *Interpretation und Vergleich. Festschrift für Walter Pabst*. Berlin: Schmidt.
- Waetzoldt, Wilhelm ([1921/24] ³1986): *Deutsche Kunsthistoriker: Von Passavant bis Justi*. Bd. 2. Berlin: Hessling.

Manfred Hinz

Garcilaso, Boscán und die Tradition der spanischen Verhaltenstraktate bis Baltasar Gracián

Die Bedeutung von Boscáns *Cortesano* für die spanische Literatur- und Sprachgeschichte ist vor allem durch Margherita Morreale in einer Weise untersucht worden, der wenig hinzuzufügen sein dürfte.¹ Ich möchte meinen Beitrag daher auf zwei Punkte konzentrieren, die von ihr nicht oder kaum berührt worden sind. Ich möchte

- 1) etwas genauer die beiden Widmungsschreiben von Juan Boscán und Garcilaso de la Vega an "La muy magnífica Señora Doña Gerónima Palova de Almugáver", einer Cousine ersten Grades von Boscán,² untersuchen und
- 2) zeigen, dass trotz des relativen editorischen Erfolgs des *Cortesano* sich das ciceronianische Modell höfischer Rhetorik in Spanien keineswegs in demselben Maß hat durchsetzen können wie in Italien.

I

Widmungsschreiben haben die Aufgabe, die Gunst ihrer Adressaten zu gewinnen und zeichnen sich in der Regel nicht unbedingt durch die Verlässlichkeit ihrer Angaben aus. Schon Marcelino Menéndez y Pelayo (1942: XL) hat bezweifelt, dass Boscán den *Cortegiano* tatsächlich erst durch die Vermittlung Garcilasos kennengelernt haben sollte, wie er gleich zu Beginn seiner *epistola dedicatoria* behauptet. Es ist in der Tat eher unwahrscheinlich, dass Boscán, der am Hof Karls V. residierte, an dem Castiglione am 11. März 1525 als päpstlicher Nuntius, rund drei Jahre vor Drucklegung des *Cortegiano*, eintraf, von

¹ Vgl. vor allem Morreale (1959) sowie eine Reihe kleinerer Studien derselben Autorin (1952, 1958, 1958/59). Kurz vor der umfangreichen Arbeit von M. Morreale erschien Krebs (1957).

² Boscáns Mutter hieß Violante Almugáver. Gerónima Palova de Almugáver war die Frau von Boscáns Cousin Juan Almugáver (vgl. Darst 1978: 15-27).

diesem Werk nicht schon vorab Kenntnis erlangt haben sollte. Castiglione hatte in Spanien sofort Kontakt mit Maríneo Sículo, dem humanistischen Lehrer Boscáns, aufgenommen, von dem er Informationen zur spanischen Frühgeschichte erbat. Sowohl Castiglione wie Boscán waren mit dem Venezianer Botschafter Andrea Navagero³ eng befreundet (Menéndez y Pelayo 1942: XXX), der zwei Monate nach dem päpstlichen Nuntius in Spanien ankam und später den Druck des *Cortegiano* bei Aldo Manutius in Venedig vermittelte. Zumindest in Italien war spätestens seit 1516 allgemein bekannt, dass Castiglione an einem Buch über den Hofmann arbeitete, wie sich aus einem Passus aus Ariostos *Orlando furioso* ergibt, der Boscán sicher geläufig war. Ariosto geht in diesem Gesang (XXXVII.8) die bedeutenden Autoren seiner Zeit durch, unter ihnen findet sich auch Castiglione, obgleich dieser noch gar nichts gedruckt hatte. Ariosto geht davon aus, Castiglione habe sich selbst als Modell des Hofmannes hergenommen:

C'è il Bembo, c'è il Capel, c'è chi, qual lui
vediamo, ha tali i cortigian formati (Ariosto 1976; Gesang XXXVII)

In Ariostos zweiter Satire von 1517 ist über den Aufenthalt von Giuliano de' Medici in Urbino zu lesen (Ariosto 1987: 25, vv. 88-93):

e prima che gli aprissero le porte
i Fiorentini, quando suo Giuliano
si riparò ne la feltresca corte,
ove col formator del cortigiano
col Bembo e gli altri sacri al divo Appollo
facea l'essilio suo men duro e strano.

Als Castiglione 1529, ein Jahr nach dem Druck seines Buches, in Toledo verstarb, war er bereits "el caballero" *per antonomasia*: "Yo os digo que es muerto uno de los mejores caballeros del mundo", soll Karl V. seinen Tod kommentiert haben (Menéndez y Pelayo 1942: XX).

Noch ein weiterer Umstand spricht dafür, dass Boscán lange vor seiner Übersetzungsarbeit von der Existenz und dem Inhalt des Buches unterrichtet war. In Italien hatte Vittoria Colonna Abschriften des *Cortegiano*, möglicherweise die so genannte "seconda redazione"

³ Navagero war nicht nur Diplomat, sondern selbst ein Humanist von europäischem Format. Für Aldo Manutius betreute er Ausgaben von Cicero, Ovid, Terenz, Lukrez, Vergil, Horaz, Tibull und Quintilian. Von Navageros Schriften ist zumindest eine kritische Neuausgabe verfügbar (Navagero 1973).

(Castiglione 1968) von 1516-18, in Umlauf gebracht und Castiglione damit gezwungen, eine von ihm autorisierte Version in Druck zu geben. Während sich aber Castiglione über diesen Vertrauensbruch beschwert,⁴ erscheint Vittoria Colonna in Boscáns Widmungsschreiben als die eigentliche Adressatin des Buches. Sie habe also für die italienische Version dieselbe Funktion wie Gerónima Palova de Almogávar für die spanische:

En Italia alcanzó por señora a la Marquesa de Pescara, que tiene fama de la más avisada mujer que hay en todas aquellas tierras, y casi en sus manos nació y ella le tomó a su cargo y le crió y le hizo hombre para que pudiese andar por el mundo ganando honra; y agora en España habrá alcanzado a ser de Vuestra merced, que (por hablar templadamente) tenéis las mismas cualidades della (Castiglione 1984: 64).

Schon wenige Jahre nach 1534 wäre dieser lobende Vergleich der Adressatin mit Vittoria Colonna kaum mehr möglich gewesen, denn inzwischen war Juan de Valdés zu einem Problem geworden. Juan de Valdés war 1530, nachdem ein Inquisitionsverfahren gegen ihn anhängig und sein Bruder Alfonso, Sekretär von Karl V., verstorben war, zunächst an die Römische Kurie gekommen, wo er sich offenbar unauffällig verhielt,⁵ hatte dann aber, nach 1533, in Neapel den häretischen Kreis der *spirituali* gegründet, dem außer Giulia Gonzaga auch Vittoria Colonna nahe stand.⁶ Es ist bekannt, dass das Sant'Ufficio in Rom Dokumente sammelte, um einen Inquisitionsprozess gegen Vittoria Colonna zu eröffnen (Pagano/Ranieri 1989). Kardinal Girolamo

⁴ Castiglione (1955: 70-71): "Ritrovandomi adunque in Ispagna ed essendo di Italia avisato che la signora Vittoria della Colonna, marchesa di Pescara, alla quale mio già feci copia del libro, contra la promessa sua ne avea fatto transcrivere una gran parte, non potei non sentirme qualche fastidio, dubitandomi di molti inconvenienti, che in simili casi possono occorrere. [...] In ultimo seppi che quella parte del libro si ritrovava in Napoli in mano di molti; e, come sono gli animi sempre cupidi di novità, pareva che quelli tali tentassero di farla imprimere".

⁵ Dies jedenfalls geht aus den Prozessakten von Pietro Carnesecchi hervor, der natürlich sofort nach seinen Verbindungen zu Valdés befragt wurde: "In Roma solo lo conoscevo per cortegiano modesto et ben creato, et come tale l'amavo assai, sì che la pratica et conversatione ch'io hebbi poi seco a Napoli fu una continuatione del amicitia fatta a Roma" (Carnesecchi 1870: 52).

⁶ Zur Frage, warum semi-häretische Bewegungen wie die *spirituali* in Neapel oder die *alumbrados* in Spanien ausgerechnet im weiblichen Hochadel so angesehen waren, vgl. Bainton (1992). Zum Valdés-Kreis in Neapel vgl. auch Castellán (1962-1966).

Seripando, zu dem Garcilaso in Neapel engen Kontakt hielt, gehörte zum weiteren Umkreis der *spirituali*.

In den Widmungen von Boscán und Garcilaso von 1534, dies ist vielleicht ihr auffälligster Zug, findet sich von diesen in den nächsten Jahren anstehenden und in Neapel bereits akuten Problemen, wie Garcilaso zweifelsohne bekannt war, keine Spur. Ebenso wenig berühren sie den heiklen Punkt des Konflikts zwischen Alfonso de Valdés und Castiglione nach dem *Sacco di Roma*, der ihnen doch in jedem Fall bekannt gewesen sein musste. Alfonso de Valdés hatte bekanntlich in seinem *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* die Plünderung Roms als gerechte Strafe für die Korruption der Kirche bezeichnet und vor allem den Kaiser aufgefordert, die längst überfällige Kirchenreform endlich vorzunehmen.⁷ In seiner Funktion als päpstlicher Nuntius hatte Castiglione daraufhin Alfonso de Valdés bei der spanischen Inquisition angezeigt und in seiner Erwiderungsschrift sogar auf dessen jüdische Herkunft angespielt.⁸ Da jedoch zu jener Zeit die spanische Inquisition dem Erasmisten Alonso Manrique unterstand, wurde kein Verfahren gegen Alfonso de Valdés eröffnet. Sein Bruder Juan allerdings zog es nach Alfonsos Tod vor, sich nach Italien abzusetzen.

Castiglione hatte die höfische Konversation, die sein Buch entfaltet, im Jahr 1506 in Urbino angesiedelt und darin eine völlig laizistische Hofgesellschaft vorgeführt, die in boccacesker Tradition am liebsten den Klerus zum Objekt ihrer Witze macht. Als sein Buch 1528 in Druck ging, waren jedoch alle Mitglieder dieser Hofgesellschaft bereits hochrangige Funktionäre der Kurie, Kardinäle (Bembo, Fregoso, de' Medici) oder wenigstens Bischöfe (Canossa und Castiglione selbst).⁹ Boscán übersetzt relativ problemlos auch Castigliones antiklerikale Witze, wodurch Ciceros Witztheorie, auf die Castiglione sich im Wesentlichen gestützt hatte, in Spanien überhaupt erst bekannt wurde (Morreale 1959, I: 220). Eine gewisse Theologisierung ist al-

⁷ Valdés (1956). Zum Konflikt zwischen Valdés und Castiglione vgl. Morreale (1983).

⁸ "Penso che abbiate più a memoria le cose ebee che le romane" (Castiglione 1955: 676). Castiglione wirft Valdés offen lutheranische Tendenzen vor: "Invero si sente molto odore di luteranesimo, per dir così, e delle opinioni d'altri eretici" (684) und hofft, dass die Inquisition gegen ihn vorgehen möge: "Non mancheranno dell'ufficio loro i signori inquisitori, i quali nel principio del vostro dialogo voi chiamate farisei e supersticiosi" (708-709).

⁹ Vgl. hierzu den bahnbrechenden Aufsatz von Dionisotti (1967: 55-88).

lein in seiner durchgängigen Wiedergabe von “ánimo” (im Lateinischen *animus* im Gegensatz zu *anima*) durch “alma” zu erkennen (Morreale 1959, I: 232). Nur Garcilaso merkt in seinem Widmungsschreiben ganz kurz an, Castigliones Behandlung der Witze könne vielleicht “sospecha”¹⁰ erregen, fühlt sich aber zu keinerlei Eingriffen oder Rechtfertigungen veranlasst. In Italien wurde Castigliones Buch wegen seiner Witze auf den Index gesetzt, und ab 1590 war nur noch die durch Antonio Ciccarelli “purgierte” Ausgabe erlaubt (Coseriu 1987: 1-123). Die spanische Ausgabe hat dieses Schicksal nicht ereilt; sie wurde sozusagen von Hand purgiert. In manchen Ausgaben, die Margherita Morreale eingesehen hat, waren die Klerikerwitze, manchmal ganze Seiten, von ihren Lesern geschwärzt worden (Morreale 1959, I: 204).

Sowohl Boscán wie Garcilaso unterstreichen in ihren Widmungsschreiben die Differenz zwischen *romanzar* und *traducir*. Boscán hält es für eine “vanidad baja y de hombres de pocas letras andar romanizando libros” (Castiglione 1984: 63). Garcilaso ist derselben Auffassung und bietet als Alternative das Verb *traducir*. Boscán sei “muy fiel tradutor, porqué no se ató al rigor de las letras, [...] sino a la verdad de las sentencias”.¹¹ Wie Margherita Morreale gezeigt hat, greift Garcilaso an dieser Stelle auf die Übersetzungstheorie und -praxis des Hieronymus zurück (Morreale 1959, I: 17), unterstreicht jedoch ihren paradoxalen Charakter: gerade diejenige Übersetzung sei “treu”, die nicht Wort für Wort (Boscán: “palabra por palabra”; Castiglione 1984: 64) vorgeht, sondern *ad sensum*. Boscán verwendet das Verb *traducir* und seine Derivate nicht; für ihn ist das Buch schon deshalb nicht “romanzado”, weil es nicht auf einem lateinischen Original beruht.

¹⁰ “Es que allí donde se trata de todas las maneras que puede haber de decir donaires y cosas bien dichas a propósito de hacer reír y de hablar delgadamente, hay algunas puestas por enxemplo, que parece que no llegan al punto de las otras, ni merecen ser tenidas por muy buenas de un hombre que tan avisadamente trató las otras partes; y de aquí podrían inferir una sospecha de no tan buen juicio ni tanta fineza del autor” (Castiglione 1984: 67).

¹¹ Castiglione (1984: 66), vgl. auch ebenda: “Y supo Vuestra merced muy bien escoger persona por cuyo medio hiciédeses este bien a todos, que siendo a mi parecer tan dificultosa cosa traducir bien un libro como hacelle de nuevo”.

Während lateinische Bücher für Boscán keiner Übersetzung bedürfen, ist es völlig legitim, einen Text “mudar de una lengua vulgar a otra”.¹²

Eine derartige Abstraktion von den Wörtern zur Rettung des Sinnes kann aber nur gelingen und ist nur dann gerechtfertigt, wenn vorweg eine spezielle Geistesverwandtschaft zwischen Autor und Übersetzer hergestellt wird. Genau deshalb hatte Hieronymus den speziellen Beistand des Heiligen Geistes in Anspruch genommen, und dies war für das Konzil von Trient auch der Grund, seine *Vulgata* zum einzig autoritativen Text zu erklären. Für Boscán erfüllt Castigliones *sprezzatura*, d.h. sein Affektationsverbot, dieselbe Funktion. Wie schon bei Castiglione ist dieses Verbot nicht einfach als präskriptive Norm zu verstehen, sondern realisiert sich bereits im Text bzw. in dessen Übersetzung selbst. Eine wörtliche Übersetzung wäre affektiert, eine *ad sensum*, also mit *sprezzatura*, ist es nicht. Am klarsten ist diese Selbstbezüglichkeit des Textes bei Garcilaso erfasst. Er hebt an Boscáns Übersetzung vor allem ein Charakteristikum hervor:

Guardó una cosa en la lengua castellana que muy pocos la han alcanzado, que fue huir del afectación sin dar consigo en ninguna sequedad, y con gran limpieza de estilo usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente (Castiglione 1984: 66).

Boscán nennt das Affektationsverbot nicht explizit, berührt aber immerhin das Problem, ob man einer Dame so schwierige – in Castigliones Termini so affektierte – philosophische Probleme überhaupt zumuten dürfe. Seine Auskunft ist ähnlich wie diejenige Garcilasos, man dürfe es, sofern man wie Castiglione “ciencia” und “gala” raffiniert kombiniere:

Para todo esto ha sido necesario tocar muchas cosas en diversas facultades, todas de gran ingenio y algunas dellas muy hondas y graves. Por eso no me maravillaría hallarse quizá algunos de los que consideran las cosas livianamente [...], que les parezca mal enderezar yo a Vuestra merced un libro, que aunque su fin principal sea tratar de lo que es necesario para la perfición de un cortesano, todavía toque materias enricadas y más trabadas en honduras de ciencia de lo que pertenezca a una mujer y moza y tan dama. A esto respondo que el que hizo el libro entendió esto mejor que ellos, y de tal manera mezcló las cosas de ciencia con las de gala que

¹² Castiglione (1984: 64). Boscán greift dann noch speziell eine spanische Version von Valerius Maximus an und bezieht sich dabei vermutlich auf diejenige von Fray Antonio Canals (vgl. Morreale 1959, I: 16).

las unas se aprovechan y se valen con las otras, y están puestas tan a propósito y tan en su lugar, y los términos que hay en ellas, si algunos por ser de filosofía se aciertan a ser pesados, son tan necesarios allí donde están, y asentados con tan buen artificio, y tan desculpados por los mismos que allí los usan, y dichos tan chocarreramente donde es menester, que a todo género de personas, así a mujeres como a hombres, convienen y han de parecer bien, sino a necios (Castiglione 1984: 64-65).

Wenn man Castigliones Affektationsverbot auf den Text anwendet, der dasselbe zum allerersten Mal vorschreibt, sind natürlich Neologismen, Latinismen usw. untersagt, und es bleiben nur noch "términos muy cortesanos". Eben dies zeichnete schon Castigliones Werk aus, und Boscán, so Garcilaso, "lo dexó todo tan en su punto como lo halló" (Castiglione 1984: 66). Die Hofmannskunst ist ein abgeschlossenes, referenzfreies System, denn wie sich hier der höfische Text "en su punto" befindet, so setzt ein Jahrhundert später Gracián den "hombre en su punto" (Gracián 1968: 122b-125b).

Für die Lehrbarkeit der Hofmannskunst aber bringt diese Reflexivität Probleme mit sich. Castiglione hatte nach dem Vorbild von Ciceros *De oratore* die *rhetorica docens* so sehr in die *rhetorica utens* versenkt (Burke 1950: 36-38), dass sich seinem Buch eigentlich überhaupt keine Lehre mehr entnehmen ließ. Eine Doktrin nämlich wäre bereits affektiert und verstieße gegen die *sprezzatura*, die als zweite Natur "studio e fatica", also Lehr- und Lernbarkeit, ausschließt.¹³ Garcilaso und Boscán knüpfen daran an, insistieren jedoch andererseits auf dem Gebrauchswert ihres Buches, den Castiglione verborgen hatte. Boscán hebt den Nutzen, der aus seinem *Cortesano* zu ziehen sei, gleich zu Beginn seines Widmungsschreibens hervor: "Parecióme la materia de que trata no solamente provechosa y de mucho gusto, pero necesaria por ser de cosa que traemos siempre entre las manos" (Castiglione 1984: 63). Auch Garcilaso hält das Buch für geeignet, das Verhalten von "hombres y damas principales" (Castiglione 1984: 66) anzuleiten.

Wir berühren hier eines der zentralen Probleme der alteuropäischen Adelsgesellschaften. Der Adel legitimierte sich nicht, weil er kompetent war oder sich elegant zu verhalten wusste – darin konnten

¹³ Für Castiglione ist die Maxime *celare artem caput artis* zentral: "Però si po dir quella esser vera arte che non pare esser arte; né più in altro si ha da poner studio, che nel nasconderla: perché se è scoperta, leva tutto il credito" (Castiglione 1955: 128).

Bürgerliche ihm nacheifern –, sondern er war von Natur aus als Adel legitimiert und konnte darum Kompetenzen erwerben und sich besonders elegant verhalten. Eine Verhaltenslehre für die adelige Oberschicht ist also in gewissem Sinn ein Widerspruch in sich, und aus diesem Grund hat Castiglione den normativen Aspekt seines Buches systematisch versteckt. Das ursprüngliche Proemium des *Cortegiano* hatte zwar noch eine “arte e disciplina [...] della cortegiania” in Aussicht gestellt (Castiglione 1766: 194), von der jedoch in der 1528 gedruckten Fassung keine Spur mehr geblieben ist. Mit “studio e fatica” ein Verhalten lernen zu müssen, ist bereits der Beweis, dass man nicht zur Oberschicht gehört. Dies ist bei Castiglione einerseits die perfekte Verteidigungsstrategie des Adels gegen bürgerliche Schichten, andererseits ciceronianische Erbschaft. Wenn Boscán und Garcilaso demgegenüber den Gebrauchswert ihres Buches anpreisen, setzen sie sich bis zu einem gewissen Grad in Widerspruch zu seiner Strategie, tragen damit aber einer spezifischen, “unciceronianischen” Tradition in Spanien Rechnung. In der Tat haben die nachfolgenden Hofmannstraktate zu Recht auf die sehr geringe praktische Brauchbarkeit des *Cortegiano* hingewiesen. Castiglione konnten sie damit nicht treffen, denn er hatte auch nichts versprochen, sondern nur eine Konversation, “il più bel gioco che far si potesse” (Castiglione 1955: 103), vorgeführt, in der eine Hofgesellschaft sich über ihre Spielregeln verständigt, indem sie sie durchführt. Boscán und Garcilaso aber mussten sich an ihren eigenen Ansprüchen messen lassen. Wenn die nachfolgenden Verhaltenstraktate nach klaren und befolgbaren Regeln verlangen, so setzen sie sich zwar in Widerspruch zu Castigliones Text und Boscáns Übersetzung, können sich dabei jedoch auf die Widmungsschreiben berufen. Sie verlassen damit gleichzeitig natürlich den ciceronianischen Rahmen.

II

Boscáns Übersetzung des *Cortegiano* erreichte im 16. Jahrhundert eine beträchtliche Zahl von Auflagen, es ist jedoch bis heute nicht genau bekannt, wieviele. Angel González de Palencias Verzeichnis von 14 Drucken aus dem 16. Jahrhundert enthält ganz sicher einige Doppeleinträge (Castiglione 1942: 401-403); Darst (1978: 27) verzeichnet acht Drucke von 1534 bis 1573. Ich habe in internationalen

Bibliothekskatalogen mindestens neun Auflagen zweifelsfrei unterscheiden können,¹⁴ aber nur eine kritische Bibliographie, der die jeweiligen Ausgaben zur Hand sein müssten, könnte hier Klarheit schaffen. Dem *Cortesano* war also, zu welchen Auflagezahlen man auch immer gelangt, ein ansehnlicher Erfolg beschieden, der aber keinesfalls an den der italienischen Fassung heranreicht. Die Auflagen der spanischen Übersetzung erreichen jedoch in etwa diejenigen der französischen oder englischen. In allen diesen Fällen ist es selbstverständlich denkbar, dass spanische, aber auch englische oder französische Leser auf das italienische Original oder auf eine der ebenfalls zahlreichen polyglotten Ausgaben (die meist in Deutschland gedruckt wurden) zurückgegriffen haben. Die spanische Auflagenzahl wird aber auch dadurch relativ niedrig gehalten, dass das Buch offenbar nur knapp 50 Jahre lang interessant war, während die englischen und französischen Versionen zwar erst später auf den Markt kamen, sich dann aber länger auf ihm hielten. Vom Ende des 16. Jahrhunderts an wurde der spanische *Cortesano* offenbar von anderen, vergleichbaren Schriften verdrängt, zunächst wohl durch den *Galateo español* (1584) von Lucas Gracián Dantisco (D'Antisco), von dem Margherita Morreale 20 Auflagen bis in das 18. Jahrhundert hinein gezählt hat (Gracián Dantisco 1968: 1), und später von den Schriften Baltasar Graciáns. Aber selbst diese Faktoren sind eher Symptome einer kulturellen Differenz zwischen Italien und Spanien und können nicht erklären, warum der *Cortesano* sich in Spanien nicht wirklich als Archetext der Gattung hat durchsetzen können. Schließlich hat der italienische *Galateo* von Giovanni Della Casa in seinem Ursprungsland den *Cortegiano* keineswegs vom Markt verdrängt. Die Beschreibung dieser Differenz soll in diesem Abschnitt versucht werden.

Ich habe an anderer Stelle gezeigt, dass Castigliones *Cortegiano* in Italien kein anderes höfisches Verhaltensmodell neben sich duldet. Gerade diejenigen Texte, die in polemischer Abgrenzung gegen den *Cortegiano* gebrauchsfertige Erfolgsrezepte versprochen, wie z.B.

¹⁴ 1) Barcelona, Pedro Monpezar, 1534; 2) Toledo 1539; 3) Salamanca, por Pedro Tomaus, a costa de Guillermo de Millis, 1540; 4) Villa de Enueres (Anversa), Martin Nucio, 1544; 5) Zaragoza, por Miguel Capila, 1553; 6) Anversa, la biuda de M. Nutio, 1561; 7) Valladolid, por Francisco Fernández de Córdoba, 1569; 8) Anversa, en casa de Philipppo Nucio, 1574; 9) Salamanca, por Pedro Lasso, 1581.

De re aulica von Agostino Nifo (1532) oder die *Discorsi ne qvali si ragiona di qvanto far debbono i gentilhuomini ne'servigi de'lor Signori* von Pelegro de Grimaldi Robio (1544), schrieben ihn dann doch über weite Strecken nur ab (Hinz 1992: 221-240). In Spanien dagegen hat sich das ciceronianische Rhetorikmodell, wie Castiglione es verkörperte, nie in demselben Maß etabliert.¹⁵ Dem stand sowohl die erasmistische Tradition entgegen als auch die autoritative Geltung, die mittelalterliche Ständelehren noch im *Siglo de Oro* genossen, welche etwa im *Libro de los estados* von Juan Manuel oder natürlich in den *Siete Partidas* von Alfonso el Sabio vorliegen. Die Festlegung der Stände und die der einzelnen *officia* im Staat und am Hof war jedoch Sache der Juristen, die mit einem universell einsetzbaren und darum politisch ungebundenen Hofmann wenig anfangen konnten, nicht aber die der Rhetoriker.¹⁶ Wenn dagegen spanische Verhaltens-traktate auf die Rhetorik zurückgreifen, dann bieten sie in der Tradition von Erasmus und Ramus gebrauchsfertige Formeln und verzichten auf Castigliones Verschränkung von *rhetorica docens* und *rhetorica utens*. Dies wiederum hängt damit zusammen, dass Castigliones Fiktion einer egalitär konversierenden Hofgesellschaft in einem Territorialstaat wie Spanien nicht plausibel übernommen werden konnte. Der Hof von Madrid benötigte weniger rhetorisch gebildete Hofleute,

¹⁵ López Grigera (1994) unterscheidet vier Rhetorikschulen in Spanien: Die strikten Ciceronianer, z.B. Matamoros (78, 91), Palmireno (91) und die Jesuiten. Die Schüler von Erasmus und Vives, wie z.B. Luis de Granada (65). Die Schüler von Georgius Trapezuntius, also der byzantinischen Rhetoriktradition, wie z.B. Antonio Lulio und Pedro Juan Núñez (79-81). Die spanischen Ramisten, wie El Brocense (54), zu denen sie auch Baltasar Gracián rechnet (87). Über die einzelnen Zuordnungen (z.B. Palmirenos oder der Jesuiten) lässt sich natürlich streiten, deutlich ist jedenfalls, dass der Ciceronianismus das Feld nicht beherrschte.

¹⁶ Typisches Beispiel ist Camos (1595). Schon das Programm schließt an die mittelalterlichen Ständelehren an: "Juzgo seria cosa acertada y de mucha vtilidad para la republica Christiana, sacar algun libro que enseñase por los estados, la manera de biuir en la mediocridad, y medio necessario para alcançar la bienauenturança" (7). Wesentliche Quelle sind denn auch die *Partidas* (vgl. z.B. 117, 119). Dies schließt natürlich nicht aus, dass für gewisse Berufe, vor allem für die "Consejeros" die *prudencia* als Zentraltugend unverzichtbar wird. Ich werde darauf zurückkommen müssen. Ein späteres Buch gibt sich schon im Titel als Auslegung der *Partidas* zu erkennen (vgl. González de Salcedo 1671). Die Auslegung der *Partidas* wird in diesem Buch im Übrigen mit der Hofkritik von Antonio de Guevara kombiniert (vgl. 227, 326, 328, 330, 333, 335 u.ö.).

als vielmehr *consejeros* für die verschiedenen *consejos*¹⁷ mit spezieller, meist juristischer Profession. Schließlich war auch die christliche Hofkritik in Spanien seit Antonio de Guevara sehr einflussreich. Ihre Autoren, zu denen außer de Guevara noch Jorge Manrique, der Marqués de Santillana, Mingo Revulgo u.a. mit ihren sehr weit verbreiteten Sammlungen von glossierten oder nicht glossierten *Coplas* und *Refranes* gehören, standen zwar nicht schlechterdings diesseits der humanistischen Bildung, aber sie schrieben gegen den höfischen Humanismus und erst recht gegen den Ciceronianismus an, wobei auch überraschende Bündnisse mit den Erasmianern zu Stande kommen konnten. Diese spanische Tradition greift auf spätmittelalterliche Quellen zurück und kennt in Italien, soweit ich sehe, keine Entsprechung.

Ich möchte die Texte der spanischen Verhaltenstraktate¹⁸ nach solchen ordnen, die sich unmittelbar an den Herrscher richten und solchen, die an die verschiedenen Kategorien seines Verwaltungsapparates (Sekretäre, Botschafter, Erzieher, *consejeros*, Hofleute usw.) adressiert sind. Selbstverständlich hat eine solche Unterscheidung allenfalls heuristischen Wert, denn die Staatsraisonlehren, die sich zumindest theoretisch immer an den Machthaber wenden, nehmen auch seinen Hofstaat in den Blick; und umgekehrt entwerfen die zahlreichen *Institutiones principis* zugleich das Bild eines Idealherrschers, der dem real vorhandenen eventuell Konkurrenz macht. Aber gerade wenn sich herausstellt, dass Herrscher wie Untergebene mit grundsätzlich derselben Doktrin, nämlich mit der der "prudenten" Dissimulation, versorgt werden, macht dies deutlich, wie wenig eine höfische Konversation, der Castiglione seinen Entwurf anvertraut hatte, in Spanien (und anderswo) überhaupt denkbar war. Ich möchte mit Texten, die sich an Hofleute und sonstige Funktionäre richten, beginnen, weil sich in ihnen noch am ehesten eine Rezeption von Boscáns *Cortésano* erwarten ließe. Anschließend gehe ich kurz die wichtigsten Staatsraisonlehren der Epoche durch und schließe mit der populären Tradition der *Coplas* und *Refranes* ab.

¹⁷ Den mit Abstand besten Überblick über das System und die Kompetenzen der "Consejos" und der ergänzenden "Juntas" in Spanien bietet Núñez de Castro (1669: 45-67).

¹⁸ Für einen Überblick vgl. Fernández-Santamaría (1983).

II.1

Die zahlreichen Werke des Valencianers Lorenzo Palmireno waren offenbar noch Gracián geläufig.¹⁹ In *El Estudioso Cortesano* von 1587 entfaltet Palmireno eine Miniaturenzyklopädie der für einen Hofmann erforderlichen Kenntnisse, will dieser nicht in sein Gegenteil, den gelehrten Pedanten, abgleiten, und fasst dieses Wissen in regelmäßigen Abständen in memorierbaren *Aforismos* zusammen.²⁰ Seine Rhetorik, die er in seiner Briefstellerlehre entfaltet, ist merkwürdig eklektisch und offensichtlich bestrebt, die Streitigkeiten seiner Zeit zu unterfliegen. Als Stilvorbilder nennt er die ciceronianischen Puristen, Longolius, Bembo, Sadoletto, den Jesuiten Lodovicus Regius (Reggio), Caelius Calcagninus, Pomponius Letus und Paulus Manutius. Im Notfall aber, so fügt er hinzu, dürfe man auch die Anticiceronianer Erasmus, Poliziano und Pico imitieren (Palmireno 1585: 15). Die *Epistola amatoria* erklärt er aus moralischen Gründen nicht behandeln zu wollen, nennt dann aber doch drei Musterautoren: “Non est nostri muneris ostendere nostris discipulis, quonâ modo puellas sollicitare possint, habent Ouidiû, Boscanum, & Monte Maior praeceptores” (Palmireno 1585: 47). Ansonsten kommt, wenn ich recht sehe, Juan Boscán in der Verhaltenslehre Palmirenos nicht vor.

Das Interessanteste seiner Bücher ist nach meiner Auffassung seine Stilblütensammlung, die 1572 unter dem Titel *Phrases ciceronis* als Ergänzung zu seinem Latein-Lehrbuch, *El latino de repente*, er-

¹⁹ Im “Discurso XLIII” der *Agudeza* zitiert Gracián *El Estudioso en Aldea, El Estudioso Cortesano* “y otros, dignos de la librería del varón discreto” von Palmireno (Gracián 1968: 435b). Dasselbe Kapitel zitiert im Übrigen auch Castiglione und Mateo Alemán (Gracián 1968: 435a). Palmirenos Bücher tauchen noch einmal auf in *El Criticón* II.4 und zwar im Zusammenhang mit “plazas, silvas, oficinas, [...] poliantes y fárragos”. Gracián meint damit die gewaltigen Nachschlagewerke seiner Zeit, die “Plaza” ist die von Tommaso Garzoni (*La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*), die “Silva” ist die von Pero Mexía, die “Oficina” diejenige von Ravisius Textor, die “Polyanthea” die von Nanus Mirabellus. Palmireno ist heute, wie sich zeigen wird, aus verständlichen, aber letztlich inakzeptablen Gründen, ein vergessener Autor (vgl. jedoch C. Lynn 1929: 243-258).

²⁰ Dem von mir eingesehenen, völlig zerlesenen Exemplar der Nationalbibliothek Madrid fehlt das Titelblatt. Zu den Aphorismensammlungen vgl. Palmireno (1587: 32-37), Auszüge aus Vives und Petrarca als Aphorismen finden sich 39-45, alphabetisch geordnete *Refranes* 66-77, eigene Aphorismen wieder 199-200 und Auszüge aus Vives 220-221.

schiene ist.²¹ Palmireno ist klar, dass Erfolg am Hof, aber auch auf der Kanzel, von effektiver, besser gesagt effektvoller Rede abhängt, und bietet in diesem Buch, das so klein gedruckt ist, dass es in jedem Ärmel Platz findet, was Palmireno auch ausdrücklich vermerkt, eine Sammlung gebrauchsfertiger Musterreden. Er warnt vor der Wiederholung immer derselben Geschichten und bietet dann seine *Hypotyposes clarissimorum virorum ad extemporalem dicendi facultatem utilisime* als Variationsmöglichkeiten an:

Estas y otras historias la gente comun ya de tanto oyr, las sabe de coro, contando las tu, ellos duermen, para mouerlos, haras hypotyposes en cada vna dellas. [...] No quiero mas, de que decore estas [historias], [...] assi en Latin como en Romance: porque si tratando entre Cortesanos mucho tiêpo, aun que seas vn grossero, sales tal como ellos. Tambien tratando con estas hypotyposes de los mas doctos que hoy se hallan, vernas à tener la misma gracia de ellos. No te de pena que el vno es Ciceroniano, el otro affectado, el otro duro, porque no has de mirar aqui sino la buena inuenciô, y orden, cô que dizen, todo lo que quieren, tu te lo puedes acomodar. [...] Si quieres hablar de repente ten las en la mano, que por esso van empressas [...] en libro pequeño. [...] La primera y segûda parte, que son precepto y exercicio, dexalas en casa. Esta tercera lleua siempre dentro de los sahones de las calças (Palmireno 1572: 26r).²²

Angenommen, man unterhielte sich über die Zerstörung einer Stadt. Mit Tacitus' Beschreibung der Zerstörung Cremonas aus den *Historiae* ließe sich, tauscht man nur Namen und Daten aus, dabei eine gute Figur machen (Palmireno 1572: 26v-27v). Man redet über Schiffe; was könnte geeigneter sein als Plutarchs Beschreibung des Schiffes der Kleopatra (Palmireno 1572: 28v)? Ein Prinz hält seinen Einzug in einer Stadt? Man hat die Auswahl zwischen einem Passus aus Plinius'

²¹ Schon der Titel (und erst recht der Inhalt) dieses Latein-Lehrbuches ist im Übrigen dem "methodischen" *Curriculum* verpflichtet, das von Petrus Ramus im hugenottischen Kontext entwickelt worden ist. Ebenso deutlich ist der Ramismus in Palmireno (1573). Schon seine Einteilung der Disziplinen ist ramistisch: "Duæ sunt uniuersae & generales animi dotes à natura attributae: Ratio, & Oratio: illius doctrina Dialectica est, huius Grammatica & Rhetorica" (lib. I, 15-16). Seine Definition von Rhetorik lautet infolgedessen: "Eloquentia uerò nihil aliud est, nisi copiose loquens sapientia" (lib. II, 7). In lib. I, 32 beruft er sich auch ausdrücklich auf Vives, Ramus und Talaeus.

²² Eine ähnliche Zusammenstellung von Standardfloskeln bietet auch Nebrija (1576). Es handelt sich einfach um ein Promptuarium spanischer (in gotischer Schrift) und lateinischer Standardsätze von ca. 200 Seiten ohne Paginierung, z.B. "Yo te amo demasiadamente: Amori nostro nullum profecto finem impono. Amor nostro sine fine terminatur" usw.

Panegyricus und aus Paolo Giovio. Wenn ein Herrscher gekrönt wird, steht wieder eine Rede Giovios bereit (Palmireno 1572: 29v-31v) usw. An solchen Katalogen gebrauchsfertiger Texte hat es in der Frühen Neuzeit keinesfalls gemangelt, man denke nur an die gewaltigen Enzyklopädien von Ravisius Textor oder Nanus Mirabellius. Aber die Enzyklopädien der Frühen Neuzeit waren für professionelle Literaten zusammengestellt worden²³ und sie passten auf keinen Fall für den Konversationsgebrauch in einen Ärmel.²⁴ Castigliones *Cortegiano*, ein umfangreicher Quart-Band, war bereits als Kollage antiker Texte konzipiert worden. Er schrieb zwar die Imitation der Antike, vor allem Ciceros, vor, hätte jedoch niemals eingeräumt, dass sie als frei verfügbare Stilblütensammlung einfach zu übernehmen sei. Denn was geschieht, wenn der Gesprächspartner dasselbe Büchlein in der Hosentasche hat?

Dieselben Schwierigkeiten ergeben sich in Palmirenos *Estudioso cortesano*. Erneut zielt der Autor auf den unmittelbaren sozialen Erfolg: “No tengas uerguença en tu prouecho” (Palmireno 1587: 11). Ohne alle Rücksicht auf Wahrheit²⁵ und eigene Kenntnisse solle man, fällt das Gespräch auf Literatur, z.B. Lodovico Ariosto immer loben, ob man ihn gelesen habe oder nicht. In der Malerei sei mit Michelangelo ebenso zu verfahren (Palmireno 1587: 83). Palmireno schreibt also eine Lehre des “hazerte con todos affable” (Palmireno 1587: 181) und bemüht dazu sogar Castigliones Schlüsselbegriff der “desemboltura”²⁶ als Synonym der “sprezzatura”, führt sie aber in seinem eigenen Text nicht durch. Er verfehlt, kurz gesagt, den Punkt, auf den Castiglione alles ankommt, nämlich die Rückübersetzung der *ars rhetorica* in zweite Natur, und er verfehlt ihn, weil man ihn nicht einfach (*de repente*) lernen, sondern allenfalls sehr langfristig einüben kann. Palmireno und Autoren seines Kalibers plaudern mit ihren Erfolgsbüchern, Anfängerrhetoriken usw. allerdings das Geheimnis der Spit-

²³ Der Einfluss der humanistischen Bildung aus zweiter Hand auf die Literatur der Frühen Neuzeit ist jüngst untersucht worden von Cherchi (1998).

²⁴ Auch Palmireno selbst hat noch eine umfangreichere Sammlung an Modelltexten zum fertigen Gebrauch zusammengestellt (Palmireno 1574).

²⁵ Vgl. Palmireno (1587: 8): “Verecundia inutilis”.

²⁶ Palmireno (1587): Prolog (o.P.), Palmireno stellt diese “disinvoltura” in den Bereich der “Agibilia”. Im Vorwort “Al benigno Lector” (o.P.) zitiert er “el Conde don Balthasar de Castellon”, schränkt aber ein, so viele Tugenden wie dieser wolle er von seinem Hofmann nicht verlangen.

zenhumanisten aus. Auch deren Bücher sind aus sorgfältig verarbeitetem topischen Material zusammengebaut und zielen auf den sozialen Erfolg, jedoch wäre der vor-soziale "grossoero", den Palmireno anspricht, in Castigliones Hofgesellschaft erst gar nicht zugelassen worden.

Ein Exempel für die Aufteilung der Hofmannskunst nach *officia* und die damit verbundene Anknüpfung an mittelalterliche Ständelehren bietet Marco Antonio Camos in seiner *Microcosmia, y gobierno vniversal del hombre christiano para todos los estados* 1595. Die Hofämter teilt er ein in "Criados de la camara" und "de la boca", die "Guardia del Rey", die *consejeros*, "Secretarios", "Tesoreros" sowie "Contadores", die selbstverständlich alle "fieles, diligentes, inteligentes y zelosos" zu sein haben (Camos 1595, erster Teil, 118-119). Schon eine solche Titelgebung macht deutlich, dass diese Amtsträger funktional dem König zugeordnet sind und keine Möglichkeit besitzen, sich als autonome Hofmannskaste mit humanistischer Bildung zu organisieren. Sogar gegenüber offensichtlich ungerechten Herrschern verfügt der Untergebene über keinerlei Widerstandsrecht.²⁷ Wie die meisten Autoren seiner Zeit interessiert sich Camos ganz besonders für die Figur des *consejero*, von dem zunächst eine juristische Ausbildung und sodann Spezialkenntnisse für den jeweiligen *consejo* verlangt werden. Aber auch ein gewisser Restbestand des *Cortegiano* kommt hier wieder zum Tragen, denn die "Consejeros sean [...] graues, seueros, constantes, y sobre esto [...] affables, y de buena gracia: por que estas dos cosas vltimas, son el adobo con que han de templar, y hazer tolerable la seueridad y grauedad de sus oficios".²⁸ Wie allerdings diese Tugenden miteinander in Einklang zu bringen seien, bleibt

²⁷ "No desobliga al criado la ingratitud del señor" (Camos 1595: zweiter Teil, 157). Es ist klar, dass sich eine solche Unterordnung mit Hofkritik verbindet: "Preguntado Socrates porque no seguia la corte? respondio, porque en la corte cadaldia ay mudanças, y se inuentan nuevas artes, las quales ni a mi me conuienen, ni yo sabria aprenderlas" (zweiter Teil, 150). Hofkritik und Bestätigung von Subalternität gehen also hier, wie schon bei Antonio de Guevara, Hand in Hand. In Spanien gründet sich diese Hofkritik meist auf das theologische Argument der adamitischen Gleichheit aller Menschen: "En naturaleza yguales somos. [...] El señor deue considerar, que el y sus subditos son yguales en naturaleza. [...] De esta verdad dize sant Gregorio, hã de tomar los señores occasion de ser humildes" (zweiter Teil, 160).

²⁸ Camos (1595: erster Teil, 137). Camos beruft sich hier auf den Ramisten Fadrique Furió Ceriol (1855: 317-337).

offen. Statt dessen wird die Humoralpathologie zur Auswahl von Räten herangezogen: “Quanto a las complexiones, las mejores son las de los colericos y sanguineos: por que los deste temperamento son ingeniosos, tienen memoria, discurren bien y con juyzio claro, [...] y sobre todo son leales”. Melancholiker dagegen seien intrigant und Phlegmatiker natürlicherweise faul (Camos 1595: erster Teil, S. 138). Selbstverständlich soll der *consejero* auch die Rhetorik beherrschen, aber nur, um das Wort des Herrschers weiterzutragen: “La lengua declara los conceptos y la voluntad del principe, para lo qual es necessaria la eloquencia, y buena persuasiua”.²⁹ Alle sozialen Verhältnisse sind damit vertikal zugeordnet, und eine Konversation innerhalb der Hofgesellschaft ist von vornherein ausgeschlossen.

Dieselbe Tendenz wie bei Camos findet sich in unzähligen weiteren Traktaten der Epoche, bei denen durchweg die *dissimulatio* als Supplement und Bestätigung der Subalternität hinzutritt. 1613 erschien die *Dirección de Secretarios* von Gabriel Pérez del Barrio Angulo.³⁰ Er polemisiert gleich im Prolog gegen *El Segretario* von Battista Guarini, der dem Sekretär aufgrund seiner technisch-rhetorischen Kompetenz eine gewisse Autonomie gegenüber seinem Auftraggeber eingeräumt hatte,³¹ und lässt an der Subalternität seines Hofbeamten

²⁹ Camos (1595: erster Teil, 157). Camos beruft sich hier auf die theologische Unterscheidung zwischen den Serafin und den Cherubim: die Serafin empfangen das Wort direkt von Gott, die Cherubim tragen es weiter. Vgl. Baltasar Gracián (1968: 239a): “Si el percibir la agudeza acredita de águila, el producirla empeará en ángel; empleo de cherubines y elevación de hombres, que nos remonta a extravagante jerarquía”. Wie Gracián (vgl. *El Héroe* XV) verwendet auch Camos zur Illustration des Verhältnisses von Rhetorik und Macht das Bild des “Hercules Gallicus” aus Alciatos Emblem *Eloquentia Fortitudine praestantior*: “Esto es lo que los dias passados yo dezia, del modo con que pintaron a Hercules: que para dar a entender la fuerza de la elocuencia, partian de su lêgua muchas cadenas, las quales se rematauan en los oydos de los que le seguian” (Camos 1595: zweiter Teil, 139). Vgl. hierzu Hinz (2000: 119-132).

³⁰ Mir ist noch mindestens eine weitere Auflage dieses Buches bekannt (Madrid 1622).

³¹ Im Prolog “A la cvriosidad” (o.P.) heißt es: “El Guarino, y otros estrangeros [...] se remontaron tanto, que se arrimaron mas a la materia de estado, que a dar el estilo y metodo necessario para el vso.” Das Wort “Methode” enttäuscht auch hier nicht; es handelt sich erneut um ein Lehrbuch auf ramistischer Grundlage. Dem umfangreichen Werk ist ein ebenso umfangreicher Apparat an Widmungsschreiben und -gedichten vorangestellt, in dem sich die spanischen Spitzenliteraten versammeln. Lope de Vega bietet ein Gedicht: “[...] Los Secretarios perfectos,/ Que este libro puede hazer,/ Lean sus altos conceptos,/ Porque desde oy ha

keinen Zweifel aufkommen: “Este instrumento (der Sekretär) ha de andar siempre templado à la voluntad y gusto del señor. [...] Es en todo el concepto, voz, mano, y sombra del señor” (Pérez del Barrio Angulo 1613: 4v). Eine überlegene Bildung ist für den Sekretär nur gefährlich, für seine Stellung gegenüber dem Herrn wie für sein Seelenheil:

Si el Secretario fuere leydo y curioso, hallara que es caso peregrino y lastimoso, ver lo que han crecido y van creciendo las traças humanas, y el cuydado con que los hombres las procuran, y vsandellas a diestro y a siniestro, como vientos con que nauegan a los fines de la ambicion, a los golfos de la codicia, a los puertos de la riqueza, a la ostentacion del fausto, pompa, y vanidad, a la fomentacion de los vicios y deleytes (Pérez del Barrio Angulo 1613: 9r).

Die notwendigen Tugenden des Sekretärs sind die üblichen: “amor & obediença”, “templança”, “asistencia”, “fidelidad”, “modestia y criança”, “humildad y prudencia” und schließlich “trabajo” (Pérez del Barrio Angulo 1613: 37v, 39r, 40v, 49v, 52r, 53r, 55r). Die höfische Konversation sei höchst wünschenswert; der Autor verwendet hier Formulierungen, die sich später bei Gracián wiederfinden: “Es cosa cierta que la buena conuersaciõ es mâjar del alma que alegra las coraçones tristes, y recrea y entretiene los animos, oluida los trabajos, alegra la vida, aliuiu el câsancio”.³² Aber sie ist leider zu gefährlich, wenn sie sich nicht auf Gespräche mit Klerikern beschränkt. Noch besser ist es, nur mit Büchern zu sprechen:

Pues para que el deleyte de la conuersacion se goze alegremente, [...] se deue tomar con moderacion: y solamente me parece, que têdra alguna seguridad, vsando della con Religiosos, Clerigos y Letrados, y otros hombres graues y virtuosos. [...] Y aunque de la conuersacion de gente docta sale la risa vrbana, discreta, y sin perjuizio, no aprueuo la que procede de la dicacidad, mormuracion, fealdad y torpez de palabras. [...] La conuersacion de los muertos tengo por mejor y mas discreta y curiosa, y la mas cierta y segura (Pérez del Barrio Angulo 1613: 45v-46v).

de ser/ El Barrio de los discretos”. Darauf folgen eine *Romance* von Vicente Espinel, ein Brief von Miguel de Cervantes, und Sonette von Pedro Soto de Roxas, Antonio Hurtado de Mendoza, Miguel de Silveraal, Albano Ramírez, María de Angulo y Salazar, Diego Alférez del Barrio Angulo, Rodrigo Franco de Luna sowie Juan Bayle de Escobar.

³² Pérez del Barrio Angulo (1613: 45r). Vgl. B. Gracián, *El Criticón* I.1: “Es la noble conversación hija del discurso, madre del saber, desahogo del alma, comercio de los coraçones, vínculo de la amistad, pasto del contento y ocupación de personas” (1939: 109).

Die Kunst des Witzes war ein integraler Bestandteil des *Cortegiano* gewesen, den Boscán auch ohne Zensurmaßnahmen übersetzt hatte. Dem Sekretär sind Witze aus Sicherheitsgründen verboten.³³ Letztlich wird ihm empfohlen, auf eine Karriere am Hof von Madrid überhaupt zu verzichten, in Übersee lebe es sich ruhiger:

Los Gouiernos de las prouincias, y especialmente las de Italia, de la India Oriental, y de las Occidétales, que tienen la mar en medio, [...] son los mejores cargos a mi juyzio, porque no demandan tanta sutileza de ingenio, como valor y rectitud, que son mejores de auer (Pérez del Barrio Angulo 1613: 200r).

An die Figur des "Consejero" wendet sich Lorenzo Ramírez de Prado in seinem *Consejo y consejero de príncipes* (1617) und verspricht ihr explizit "una dotrina de la disimulación".³⁴ Der Hofmann muss selbstverständlich alle Techniken der Täuschung beherrschen, wenn er damit seinen Posten bewahren kann (Ramírez de Prado 1958: 70), denn "contrastar la soberbia de un tirano" steht nur Märtyrern zu und ist damit politisch irrelevant (Ramírez de Prado 1958: 78-79). Aber auch hier lässt sich der ungelöste Konflikt beobachten, dass der eigentliche Meister der Täuschung der König selbst ist, speziell Tiberius in der tacitistischen Tradition, "gran maestro de la disimulación" (Ramírez de Prado 1958: 65-66). Laut Tacitus sind Herrschen und Täuschen identisch: "No sabe reinar quien no sabe disimular".³⁵ Rhetorische Täuschungen sind daher nicht allein Rettungsstrategien der Hofleute, sondern zunächst Vorrecht des Herrschers; über Tiberius heißt es z.B. "Sus palabras eran casi siempre oscuras y pendientes" (Ramírez de Prado 1958: 66). Der König sollte daher seine Ratgeber

³³ Pérez del Barrio Angulo nimmt eine "Instrvccion de Don Ivan de Silua Conde de Portalegre, quando embió a don Diego su hijo a la Corte" in sein Werk auf. Darin heißt es: "Tacha señalada en burlas. [...] No aueys de dezir de nadie" (1613: 187v).

³⁴ Ramírez de Prado (1958: 71). Dieses Buch ist in Wahrheit eine Übersetzung und Bearbeitung von Jean Choquier. Es ist aber dennoch sehr wichtig, denn es setzt sich systematisch mit der Frage auseinander, ob und wie man aus Geschichte lernen könne, also mit der Frage, die in Italien vor allem zwischen Machiavelli und Guicciardini ausgetragen worden ist (vgl. 7-9). Ansonsten stützt sich Ramírez de Prado ganz deutlich auf Alamos de Barrientos und bekam wie dieser Schwierigkeiten mit der Inquisition.

³⁵ Ramírez de Prado (1958: 68). Dieser Passus, der sich wörtlich bei Tacitus gar nicht findet, ist ein feststehender Topos in den Staatsraisonlehren der Epoche (vgl. Santa María 1615: 307).

gerade nicht nach ihrer *agudeza* auswählen: “Sean escogidos los de mediano ingenio, no los de muy grande y agudo” (Ramírez de Prado 1958: 43, 46). Ramírez de Prados “doctrina de la disimulación” läuft demnach sich selbst zuwider, denn sie unterweist den Hofmann in allen denkbaren Verstellungsstrategien einschließlich Castigliones Affektationsverbot³⁶ und muss sie ihm zugleich verbieten, nicht aus moralischen Bedenken, sondern einfach weil sie kontraproduktiv wären. Der König als Herr der *agudeza* kann keinen Konkurrenten neben sich dulden.

Die 1643 erschienenen *Advertencias para Reyes, Príncipes, y Embaxadores* von Cristóbal de Benavente y Benavides sind ein Spezialtraktat für Botschafter.³⁷ Dabei ist völlig klar, dass der Botschafter zugleich als Spion arbeitet³⁸ und dafür auch Bestechungen einsetzt,³⁹ während der König den Botschafter durch Gegenspione bespitzeln lässt (Benavente y Benavides 1643: 452). Das 21. Kapitel widmet der Autor der delikaten Frage, “Si el Embaxador puede mentir”. Im Prinzip muss diese Frage natürlich verneint werden,⁴⁰ aber sogar die ka-

³⁶ Ramírez de Prado (1958: 168). Das Lob der *brevitas* in diesem Buch weist auf Gracián voraus: “Los lacedemonios enseñaban a sus hijos usasen breves razones, que comprendiesen mucho y mezclasen la apacibilidad con la agudeza; porque diesen a entender más de lo que dijiesen, y se sospechase aun más de lo que entendían” (173). Dieser Passus ist von Gracián ganz offensichtlich im ersten Kapitel des *Héroe* wieder aufgenommen worden. Hier hat Ramírez de Prado offenbar auch begriffen, wie Castigliones Strategie der Selbstvergrößerung durch Selbstzurücknahme, also durch “Ironia”, funktioniert.

³⁷ Benavente y Benavides stützt sich für seine Zeit auf ungewöhnliche und häresieverdächtige Quellen. Immer wieder kommt Guicciardini vor (1643: 23, 163, 371); an einer Stelle führt er sich gar selbst als neuer Guicciardini vor (139), der selbst bekanntlich Botschafter der Florentiner Republik bei den Reyes Católicos gewesen war. Auf Seite 140 bringt er eine lange Bibliographie, von der ich nur die selten anzutreffenden Autoren nennen möchte: Alberico Gentili, Torquato Tasso, Philon. Auf Seite 371 zitiert Benevente y Benavides zustimmend Jean Bodin, der bekanntlich auf dem Index stand. Die *Aprobación* des Buches stammt vom Franziskaner Pedro de Urbina.

³⁸ Benavente y Benavides (1643: 449): “No se le puede prohibir (dem Botschafter), que no espie”.

³⁹ Benavente y Benavides (1643: 458): “Para adquirir estos avisos, i noticias, [...] el mejor medio es la liberalidad, i el hazer otros beneficios”.

⁴⁰ Benavente y Benavides (1643: 471): “Sentemos por principio irrefragable, que por ningun caso puede mentir el Christiano Catolico, aunque de la mentira pudiesen resultar grandes bienes”.

tholische Religion lasse in dieser Hinsicht eine gewisse Bewegungsfreiheit zu:

Gran perfeccion será hablarla (die Wahrheit) con toda pureza. I yo aconsejare à nuestro Embaxador lo haga siêpre, que pueda; i quando no, use de las limitaciones, restricciones, i permisiones, que le còcede la Catolica Religion (Benavente y Benavides 1643: 475).

Damit ist die Tür zu einer ausgefeilten Theorie der *dissimulatio* im Sinne des Verschweigens der Wahrheit, des doppeldeutigen Sprechens, ja sogar der Lüge, allerdings mit einer "mental en Restriktion", aufgestoßen: "El disimular, fingir, ò celar algunas cosas, se haze de una de dos maneras, ò con razones amphibologicas, ò con mêtales restricciones".⁴¹ Die "mental en Restriktionen" werden durch eine Anekdote des Hl. Franziskus illustriert, der von der Polizei gefragt wurde, ob ein Mann sich an einem bestimmten Ort befinde, um ihn dort festzunehmen. Der Hl. Franziskus wusste, dass der Mann sich tatsächlich dort befand, verneinte die Frage aber dennoch, indem er den nachgefragten Ort mental so einschränkte, dass er nicht lügen musste (Benavente y Benavides 1643: 499). Da die großen Heiligen sehr oft doppeldeutig gesprochen hätten, sei dieses Verfahren ganz besonders zu empfehlen: "Amphibologia, i equivoco no es otra cosa, que hablar con palabras, que tengan dos significados: muchas vezes la usaron los Santos, i asi siempre será permitida" (Benavente y Benavides 1643: 499).⁴²

In späteren Texten macht sich der Einfluss der inzwischen erschienenen Schriften von Baltasar Gracián mehr oder minder deutlich, manchmal überdeutlich, bemerkbar. José Laínez beansprucht in seinem *Daniel cortesano* 1644 zwar, ausschließlich biblische Quellen auszuwerten, vertritt in Wahrheit aber eine im Wesentlichen tacitistische Position: "En callar razones de estado suele estar la conseruacion

⁴¹ Benavente y Benavides (1643: 481, vgl. ebenso 476): "Sentado por vniversal principio que no es permitido mentir con palabras, ni con obras, se à de confesar, que el Embaxador puede celar al Principe [...] la verdad, ò parte della. [...] Puede tambien usar el Embaxador de palabras amphibologicas de diversos sentidos. [...] Demas de poder celar parte de la verdad, puede fingir disimular, i con justa causa puede usar de mentales restricciones".

⁴² Das letzte, 32. Kapitel des Buches befasst sich mit noch lebenden Herrschern. Benavente y Benavides behauptet, es abgeschlossen zu haben, es aber aus Gründen der Sicherheit und Diskretion nicht in die Druckfassung aufnehmen zu wollen (1643: 699-700). Es müsste sich also noch in einem Archiv finden lassen.

del estado".⁴³ Auch Laínez muss zumindest von der Tatsache der Verstellung im Angesicht des Herrschers ausgehen:

Tal temor hâ cogido nuestros afectos a la Magestad en puntos de aduertida, que aun preguntando verdaderamente con deseo de acertar, no le respondemos, demanera que acierte, deseosos de agradar, o medrosos de ofenderla; con que no respondemos a las palabras, que nos manifiesta, sino a la intencion⁴⁴ que le sospechamos. [...] A la verdad gran tentacion es la pregunta de vn poderoso para no dezirle verdad (Laínez 1644: 7).

In der höfischen Konversation im Sinne von allgemeinem gesellschaftlichem Umgang, so muss Laínez eingestehen, greifen keine biblischen Quellen. Die *dissimulatio* erscheint daher als einzig gangbare Strategie der Rettung um den Preis völliger Subalternität. Dabei tauchen auch einige Versatzstücke von Boscán sowie Anleihen bei Baltasar Gracián auf:

Mas que mas dificultoso, que conuersar sin ofensa con hombres, que el natural, la ocupacion, la aplicacion, el estudio, y el genio, costumbres, estado, y estilo son diferentissimos, mas diuersos en el entendimiento, que en los rostros. Agrada a vno, lo que desplace a otros, y lo que a vno lisonja, a otro es ofensa. [...] Y con todo el Medico celestial de nuestras dolencias, Christo Señor nuestro ningun Sacramento instituyó? [...] Ninguno instituyó. Porque el bien dezir, bien hablar, la elocuencia, y dulçura en el estilo es vno como natural Sacramento, con que se comunica fauor natural, y gracia. [...] Sin alabar a alguno, no seras celebrado de ninguno. [...] Que todo se yerra, donde el Cortesano carece de retentiuu, y dissimulaciõ. [...] Ajustar los semblantes propios, a la dependencia del poderoso: componerse con el parecer de otro, sepultando su sentir. [...] La dissimulacion escapa de grandes riesgos. Vnico remedio no ser penetrado los dissinios. Que derriban a los que entienden.⁴⁵ [...] En las conuersaciones se afondan los discursos. La dissimulacion los tiene con llave. [...] El cuydado mismo: el recato desmedido es toda turbacion, y el mayor contrario de si mismo.⁴⁶ Ha de ser superior quien supiera recatarse (Laínez 1644: 84-85).

Würden diese Anweisungen von allen Konversationsteilnehmern befolgt, brähe die Konversation zusammen und der Gesellschaftsver-

⁴³ Laínez (1644: 8). Laínez' Predigten am Hof sind gesammelt in Laínez (1645).

⁴⁴ Dies ist exakt der Begriff von "intención", der sich auch im *Oráculo manual*, "Aforismo" 13 u. 144 findet.

⁴⁵ Hier ist die Abhängigkeit vom "Primor I" in Gracián's *El Héroe* (1637) evident. Noch stärker hängt im Übrigen Laínez (1641) von Gracián's *Héroe* ab.

⁴⁶ Vgl. Gracián Dantisco (1968: 30b): "Por huir la afectación dan otros en el centro della, pues afectan el no afectar. Afectó Tiberio el disimular, pero no supo disimular el disimular".

trag wäre *de facto* aufgelöst. Das gesellschaftliche Machtgefälle schlägt sich nämlich unmittelbar in der Sprache nieder. Sie ist im strikten Sinn im Besitz des Machthabers:

Ninguno ha de ser prolixo. Al Rey se à de pedir, y hablar como a Dios, en breues, y cõprensivas razones. [...] La prolixidad de las setêcias, no es atenciõ del ingenio, y de memoria, sino molestia del oido. [...] Ay sobras de palabras, donde ay falta de sabiduria (Laínez 1644: 114).

Auch in diesem Passus ist das Echo Graciáns unüberhörbar.⁴⁷ Als Exempel für die bereits bekannten "restricciones mentales" berichtet Laínez, dass Kardinal Bellarmin bestritt, Papst Sixtus V. habe den Auftrag zur Ermordung Heinrichs III. von Frankreich gegeben, sofern dieser König, nicht aber sofern dieser Häretiker war. Gerade der Druck, der vom Machtgefälle auf die Sprache ausgeübt wird, produziert also in Laínez' Verhaltenslehre eine variationsreiche Kunst der Indirektion:

Es licito celar, o encubrir la verdad, o no dezirla entera, o explicar vna parte sola del concepto interior, y enboluer otra en el silencio; vsar de anfibologias y rodeos, y equiuocaciones, mas no es licito en cosas morales, y vso comun de la vida; sino solo en cosas de necessaria y precisa defensa.⁴⁸

II.2

Die Staatsraisonlehren bieten einen den Verhaltenstraktaten analogen Verlauf. Hinter einer mehr oder weniger ostentativen Fassade christlicher Normen⁴⁹ entfalten sie alle eine Theorie der *dissimulatio*, wobei

⁴⁷ Vgl. z.B. *El Discreto* VIII.

⁴⁸ Laínez (1644: 211). Man vergleiche hierzu die Position der explizit anti-protestantischen Kampfschrift von Fray Gerónimo Gracián O. carm (1959). Das Buch ist in den Niederlanden gegen die verschiedenen protestantischen Sekten geschrieben; der Autor ist der Bruder von Lucas Gracián Dantisco, dem Autor/Übersetzer des *Galateo Español*. Für Gerónimo Gracián sind "oráculos y anfibológicos" immer Teufelswerk (164), und jede Art der Verstellung ist "machiauellisch": "Toda la máquina de Maquiavelo y de los Políticos se funda en que el Rey ha de ser mentiroso engañador, fingido, hipócrita y mostrar las virtudes que no tiene ni de que hace caso" (230). Dementsprechend sei auch Tacitus, auf den fast alle spanischen Autoren sich berufen, der Stammvater der "ateístas políticos" (215).

⁴⁹ Eine Ausnahme bildet der schmale Traktat des Franziskaners Ortiz Lucio (1606). In bester franziskanischer Tradition tritt der König hier als Beschützer der Armen auf: "Para esso le da Dios oro, para que tienda las alas en defensa de los pobres"

sie sich auf das Vorbild von Justus Lipsius und über diesen Umweg auf Tacitus berufen können. Auch sie setzen sich damit dem Widerspruch aus, dass eine Lehre der Verstellung sich selbst aufhebt. Wohl zum ersten Mal wird die *dissimulatio* 1594 in aller Schärfe in einem Buch des Jesuiten Pedro Sánchez artikuliert, das ausgerechnet mit *Libro del Reyno de Dios* betitelt ist. Selbstverständlich wird die Lüge, die *simulatio*, verboten, aber:

Aunque no sea licito mentir, pero es lo alguna vez el callar, y ocultar la verdad, como hizierô Abraham, y Isaac, diziendo à sus mugeres que dixessen, que eran sus hermanos, ò parientos, lo qual tambien era verdad. [...] Y no solo es licito callar la verdad, pero es necessario en algunos casos quando [...] de dezirla viene daño.⁵⁰

Diese *prudentia* hat zu regeln, wann man die Wahrheit sagt und wann man sie verschweigt. Sie stand schon den Heiligen als oberste Tugend zur Verfügung:

Fue tanta la prudencia de los Sâtos en sus palabras y obras, que aunque ocultaron alguna vez la verdad (quando no era necessario manifestarla) pero de tal manera lo hazian, que siêpre fuesse en prouecho, y sin daño. [...] Y dado que en todo conuenga auer prudencia; pero singularmente es necessaria en la lengua, para saber callar en su tiempo y hablar en el suyo: y perfecto varon es, el que no yerra en la lengua.⁵¹

(Ortiz Lucio 1606: 28). Sehr massiv wird in diesem Text folglich die Anklage gegen die Ausbeutung der Armen durch den Adel und das Ausbleiben der königlichen Gerechtigkeit vorgetragen.

⁵⁰ Sánchez (1594: 605). Mir sind von diesem Buch noch mindestens zwei weitere Auflagen, Madrid 1599 und Valencia 1611, bekannt. Zehn Jahre zuvor erschien ein Buch offenbar desselben Autors, in dem er jedoch noch nicht als Jesuit auftritt (Sánchez 1584). Es handelt sich hier um eine *Silva* (von knapp 1.000 zweispaltig gedruckten Seiten) christlicher Doktrin und sonstiger Kuriositäten in der Tradition von Pedro Mexía, die sich des allegorischen Ordnungsprinzips des Palmsonntags bedient, also um eine der zahlreichen frühneuzeitlichen Enzyklopädien.

⁵¹ Sánchez (1594: 606 u. 706). Eine obligatorische Bibelstelle, die Sánchez auch prompt anführt, ist: "Christo nuestro Señor dize, Sed prudentes como serpientes, y simples como palomas" (705); vgl. Matthäus 10, 17-18. Sánchez kann durchaus repräsentativ für die jesuitische Position stehen, die immerhin den Vorteil hat, gegenüber neoplatonischen Moralphilosophien eine Rechtfertigung der Dichtung anzubieten: "Sigue tambien, que las parabolas no son mentiras, sino verdades artificiosas, [...] para persuadir algo, como Natan con Dauid quando pecò, que le texto la parabola, del que tenia cien ouejas, y tomò la vnica del pobre. Esta no fue mentira, sino elegantissima manera de conuencerlo. [...] Tambien vsaron los Santos de equiuocaciones, entendiendo ellos las cosas en vn sentido, aunque otros se

Die so gefasste *prudentia* dient hier offensichtlich keineswegs nur der Selbstverteidigung, sondern wird im aktiven Sinn durch missionarische Zwecke gerechtfertigt. Damit steht sie in der Tugendhierarchie sogar noch über dem Heiligen selbst; Sánchez beruft sich hierzu auf Loyola: "El Padre Ignacio dezia, No basta ser vno bueno para regir si no tiene prudencia: y mas hara vn prudente com mediana virtud, que no vn Santo sin prudencia" (Sánchez 1594: 715).

Die beiden umfangreichsten Traktate der Staatsraison in Spanien, Juan de Santa Marías *Repubblica y policia christiana* und Juan Márquez' *Governador christiano*, erschienen 1615 und 1619. Für Santa María wie für Márquez ist die Politik die höchste aller Künste, die daher allein dem König gebührt: "Es ciencia Real, y que particularmente pertenece a los Reyes ciencia de ciencias, y arte de todas las artes".⁵² Dieser Passus ist von Gracián bekanntlich in *El Político* wiederholt worden. Damit stellt sich jedoch Machiavellis Problem, wie sich die spezifisch politischen Anforderungen und Verhaltenstechniken zu den klassischen, aristotelischen, stoischen oder christlichen Tugendlehren verhalten. Wenn man den König von allen ethischen Bindungen absolviert, fragt es sich, wie seine Übermacht dann noch gesteuert werden kann. Santa María geht mit Lipsius von einem neo-stoischen Standpunkt aus, wonach der König, um zu herrschen, erst sich selbst beherrschen müsse.⁵³ Dies bedeutet jedoch nur, dass der König sein Verhalten im Griff haben muss, um überhaupt als solcher in Betracht zu kommen, denn die Selbstbeherrschung macht den Weg frei für das Machtkalkül und kontrolliert einsetzbare Dissimulationen. Wie schon bei Machiavelli ist vor allem der "principe nuovo" auf die Verstellung angewiesen:

Quando los Reyes entran nueuamente a reynar, y no tienen bien assentadas las cosas de su Reyno, es gran prudencia reseruar con dissimulació los castigos de personas graues, para con mejor ocasion y coyuntura hazerle (Santa María 1615: 307-308).

engañassen con el otro sentido" (606 u. 610). Es ist dies wohl eine der extremsten Auslegungen der augustinischen Unterscheidung zwischen *sermo falsus* und *mendacium*.

⁵² Santa María (1615: 24-25); vgl. gleichlautend Márquez (1619: 2a).

⁵³ Santa María (1615: 14). Santa María stützt sich hier auf Augustinus, *De civitate dei* IV.3: "Malus si regnet seruus est".

In dieser Situation werden Wahrheit und Verstellung ununterscheidbar, wenngleich Santa María, wie alle Autoren seiner Zeit, prinzipiell am Verbot der Lüge festhält (Santa María 1615: 91, 93), denn gerade die Wahrheit kann diabolische Verstellung sein: “San Pablo dixo, que muchas vezes suele transfigurarse Satanas en Angel de luz, y representarnos la mentira y el engaño en traje y figura de verdad”.⁵⁴ Speziell der Hof erscheint bei Santa María als teuflisches Reich der Lüge:

Las Cortes, y casas de los Reyes, de lo que menos tienen, es de verdad, apenas la conocen, ni saben, que color es el suyo, porque siempre fue bien recibida la lisonja, y amada la mentira (Santa María 1615: 93).

Daraus folgen für den Herrscher und im Reflex für seinen Hofstaat ganz bestimmte Sprachregelungen. Der König darf zwar nicht einfach lügen, aber er darf “callar segun el tiempo y las ocasiones” (Santa María 1615: 405). In die Machtposition des Herrschers werden also alle Verfahren eingebaut, die Castiglione und Boscán ihrem Hofmann zugeschrieben hatten, aber sie tauchen in Formeln wieder auf, die diejenigen von Gracián wörtlich vorwegnehmen. So muss der Herrscher die Grenzen seiner Fähigkeiten und Kenntnisse verbergen, um sich den Anschein von Unendlichkeit zu verleihen;⁵⁵ er darf sich, so wird Castigliones Affektationsverbot hier verarbeitet, keine “aficion” anmerken lassen (Santa María 1615: 86) und muss vor allem “humillarse para engrandecerse” (Santa María 1615: 278). All dies sind Paraphrasen von Castigliones “sprezzatura” oder Boscáns “desprecio”, doch sie sind nun Eigenschaften des Herrschers, nicht seiner Hofleute. Der König habe zu sprechen “como vn oráculo” (Santa María 1615: 400) – je weniger desto besser: “Al buen entendedor pocas palabras”.⁵⁶ Damit dieses Verfahren jedoch nicht affektiert erscheint, soll

⁵⁴ Santa María (1615: 77). Santa María beruft sich auf *Il Cortegiano* 11, 14 (er gibt fälschlich 15 an): “ipse enim Satanas transfiguratur se in angelum lucis”. Diese Passage wird für den Aphorismus XIII von Graciáns *Oráculo manual* bedeutsam werden.

⁵⁵ Santa María (1615: 62): “Alomenos es consejo de sabios, que los Reyes deuen procurar que nadie les alcáce todo su caudal, ni les mida el fondo de lo que saben, por el peligro del desengaño, que muchas vezes importa mas en los allegados, y en los estraños el ignorar a donde llega el valor, y saber de vn Principe”. Santa María beruft sich hier auf die *Partidas*.

⁵⁶ Santa María (1615: 43). Vgl. bekanntlich gleichlautend Gracián, *El Discreto* VIII und *Oráculo manual* XXV.

er “hablar como los mas, y sentir como los menos”,⁵⁷ also seine wahren Absichten, nie kundgeben. Insgesamt, mit dieser Anweisung schließt das Buch ab, soll der König “vencer el arte cō arte” (Santa María 1615: 602). Auch hier nimmt der Autor die Maxime *celare artem caput artis*, auf die schon Castiglione sich gestützt hat, wieder auf, wendet sie aber völlig in die politische Strategie des Machthabers. Während Castigliones Hofmann seine rhetorische Leistung als zweite Natur erscheinen ließ, muss der Herrscher an dieser Stelle den Betrug seiner Umgebung durch größeren Betrug entmachten.

Der Augustiner Juan Márquez stattet seinen Herrscher mit womöglich noch großzügigeren Lizenzen aus. Schon im Vorwort stellt er klar, dass die Könige des Alten Testaments, die er als Modelle heranzieht, ausgiebig “se valieron de dißimulaciones, que llegaron à engaño” (Márquez 1619: “Al Letor”, o.P.). Er illustriert dies im Text mit König David und zieht daraus ausgesprochen radikale Schlussfolgerungen, die sogar die Unterscheidung zwischen (erlaubter) *dissimulatio* und (verbotener) *simulatio* aufheben:

Dauid se fingio loco delante del Rey Achis de Filistea, hasta andar de manos, hazer visages indecentes, dexar caer sobra la barba la saliuua, para que le tuuiesen por furioso. [...] Y no solo no reprueua esta simulacion la Escripura, pero su hijo Salomon parece que puso en ella los ojos. [...] Puede el ministro Christiano callar; encubrir, no darse por entendido las cosas, y dissimular con astucia.⁵⁸

Gegen Verstellung hilft auch hier nur bessere Verstellung.⁵⁹ Einerseits beklagt Márquez die Lüge und Schmeichelei am Hof, andererseits hält er fest, Königen dürfe man niemals die Wahrheit sagen, außer in Geschichtsbüchern, nach ihrem Tod (Márquez 1619: 23a u. 24a). Wolle man der direkten Lüge entgehen, gebrauche man die üblichen “palabras amphibologicas” (Márquez 1619: 234a). Streckenweise lesen sich Márquez’ Ausführungen geradezu als paradoxe Lobreden auf die Verstellung; ich gebe nur ein Beispiel:

⁵⁷ Santa María (1615: 385). Vgl. gleichlautend B. Gracián (1968), *Oráculo manual* 43. Das Dictum greift allerdings auf Quintilian zurück.

⁵⁸ Márquez (1619: 74a-b). Márquez beruft sich auf I Könige 21.

⁵⁹ Márquez (1619: 3a): “La ficcion, y doblez le han de obligar à andar siempre recelado, y cuydoso contra la seguridad del mando, mayormente siendo tan ordinaria la lisonga en los que de peor gana obedecen”.

Dezia Salomon, que el hombre astuto todas las cosas haze con consejo, y ninguna casualmête, porque es punto muy importante en el gouierno valerse del tiempo, y de la ocasiô, y facilitar con ella la aspereza de los ordenes (Márquez 1619: 257b, auch 268a, 271b u.ä.).

Etwas anderes hatte Machiavelli auch nicht gesagt, und Márquez nennt ihn denn auch, aller offiziellen Polemik zum Trotz, einen “ingenioso Dotor” (Márquez 1619: 327b).

Diego Enríquez de Villegas befasst sich in seinem *Príncipe en la Idea* 1656 fast ausschließlich mit der Sprache des Herrschers. Doppeldeutiges Sprechen ist bei ihm ausschließliches Vorrecht des Machthabers, durch das er seine Untergebenen zugleich unterrichtet wie im Ungewissen lässt. Der König ist Herr der *agudeza*:

Imprima el ayo la conueniencia que consigue del Principe de ser oraculo en lo misterioso de sus respuestas. Lo indiferente, atrae el cuidado; no auiendo desengaño se confia: la suspension embaraza; la ambiguidad, entretiene; lo equivoco, no impide; lo indeciso, ni dificulta, ni impossibilita (Enríquez de Villegas 1656: 62).

Auch dieser Autor hängt ganz offensichtlich von Gracián ab, speziell von den ersten Kapiteln des *Héroe*; er ist aber weit entfernt von Castigliones oder Boscáns Ausführungen zur höfischen Sprache. Castiglione erwägt immerhin noch die Möglichkeit einer “acutezza recòndita” (Castiglione 1955: 136), weist sie dann aber mit exakt denselben Argumenten zurück, die schon Quintilian im sechsten Buch seiner *Institutio oratoria* gegen Seneca aufgeboten hatte. Boscán übersetzt gerade diesen Passus nicht; bei ihm schlägt Federico Fregoso in Castigliones Konversation nur die Möglichkeit vor, zumindest im schriftlichen Ausdruck auch einen antiquierten Wortschatz verwenden zu dürfen.⁶⁰

Die Position von Enríquez de Villegas erscheint in der Perspektive der bisher vorgeführten Texte als Reaktion des Herrschers auf die Verteidigungsstrategien seiner Untergebenen. Wenn diese doppeldeutig sprechen und Wahrheiten verschweigen, muss der Machthaber sie wie ein Orakel noch überbieten, will er nicht seine Herrschaft aufs Spiel setzen.⁶¹ Zugleich jedoch reflektiert sich hier ein gewisser Rück-

⁶⁰ “Pero escribiendo creería yo que erraría quien no se aprovechase de ellas, porque dan mucha gracia y autoridad a lo qe se escribe, y compónese dellas una lengua más grave y más llena de majestad que de las modernas” (Castiglione 1984: 107).

⁶¹ Vgl. auch Gurrea (1627: 83r): “Cosa muy indecente parece, que vn Señor no diga palabras [...] reguladas: pues los que el Principe hablare [...] han de ser senten-

zug des Königs von der effektiven Machtausübung. Man stelle sich vor, ein König erteile im Krieg seine Befehle so orakelhaft wie Enríquez de Villegas es vorschreibt. Die Kontrolle des Staates hat er offenbar inzwischen anderen übertragen, ihm bleibt nur noch die letzte, abstrakte und dann allerdings unergründliche Entscheidungsgewalt, die Form der Souveränität als solche, die, wie Carl Schmitt sagen würde, "Kompetenzkompetenz".

II.3

Neben diesen Traktaten für die soziale Oberschicht existieren in Spanien noch außerordentlich weit verbreitete Regelbücher für (alphabetisierte) Mittelschichten, für die es in Italien im selben Ausmaß meines Wissens keine Entsprechung gibt. Die berühmten *Coplas* von Mingo Revulgo oder die von Jorge Manrique argumentieren weitgehend außerhalb der humanistischen Tradition, oder (in Kenntnis dieser Tradition) gegen sie. Vermittelt wird eine handfeste, christlich begründete Moraldoktrin, die keine rhetorischen Finessen oder sonstige Abweichungen vom rechten Pfad zulässt. Bei Jorge Manrique ist diese strikte Bindung an das Wahrheitsgebot sogar mit einer Ablehnung von Dichtung überhaupt verknüpft.⁶² Interessant sind diese Texte, weil sie wegen der am Hof erforderlichen Verstellungen eine Position gegen den Hof überhaupt beziehen und somit einen Blick "von außen" eröffnen, der in Italien fehlt. Die Kritik ist außerordentlich drastisch; in der *Glosa* zu "Copla VIII" von Mingo Revulgo heißt es etwa:

Verdad es que acusa al Rey de folgar en la gouernacion del pueblo, y negligente en la execucion de la justicia. Y cierto es que del poco cuydado del Principe en lo que toca a la gouernacion de su Reyno proceden tiranias (Revulgo/Pulgar 1594: o.P.).

Durch die Schuld der Könige, heißt es in "Copla XVII", gehe Spanien zu Grunde, und in *Copla XXI* wird die glorreiche Epoche der Reyes Católicos, die unmittelbar von Gott gesandt worden seien, besungen. Die *prudencia* tritt natürlich auch bei Mingo Revulgo als Tugend auf

cias, y consejos: y no sean muchas. [...] Las pocas siempre son en mas estimadas, porque al Sabio pocas palabras le bastan".

⁶² Vgl. Manrique (1594): "Dexo las inuocaciones/ de los famosos Poetas/ y oradores,/ no curo de sus ficiones/ que traen yeruas secretas/ sus sabores,/ aquel solo me encomiendo/ aquel solo inuoco yo/ de verdad/ que en este mundo biuiendo/ el mundo no conocio/ su deydad" (o.P.).

(“Copla XIII”), sie ist jedoch nicht die Kunst der Verstellung und die, alle anderen Tugenden situationsgerecht einzusetzen und zu modulieren, sondern einfach die Kunst der rechten Lebensführung.

In den *Proverbios* des Marqués de Santillana schlägt sich vielleicht eher eine feudale Opposition gegen den zentralen Hof nieder. Im *Siglo de Oro* waren aber auch diese glossierten *Proverbios*, wenngleich ihr Bildungsaufwand deutlich höher liegt, in unzähligen Auflagen als populäres Moralthandbuch in Umlauf. Die *prudencia* wird darin strikt an die Moraltugend gebunden: “Si fueres gran eloquente/ bien sera,/ pero mas te conuerna/ ser prudente/ quel prudente/ es obediente/ toda via/ a moral philosophia/ y siruiente” (Santillana 1594: o.P.).

Dementsprechend strikt ist auch das Wahrheitsgebot. Das großfeudale Misstrauen gegenüber dem Königshof kommt bei Santillana z.B. darin zum Ausdruck, dass vom Herrscher vor allem *mansuetudo* verlangt wird: “Como deuen ser graciosos (im Sinne von “nachsichtig”) los principes en su respòder y mãsos” (Santillana 1594: o.P.).

Das *Siglo de Oro* kennt aber auch Eigenproduktionen in dieser Gattung wie z.B. die *Proverbios morales* von Alonso de Barros (1608).⁶³ Deutlich hofkritisch ist hier schon der Prolog (“Al Letor”) von Mateo Alemán: Es handle sich bei diesen *Proverbios* um eine “Filosofía cortesana, [...] desengaño de pretendores: porque alli representa viuamente, quanto en esta Corte (y en todas) padecen los miserables que a ellas vienen” (Santillana 1594: o.P.). Das Buch versammelt danach 1062 moralische Disticha mit einem unüberhörbaren Akzent auf dem Lob des “alten” Adels, z.B.: “Ni luze antigua nobleza/ con la moderna mancilla” (Nr. 119).

Die vom Hof – aus welchen Gründen auch immer – ausgeschlossenen Schichten werden im Spanien des *Siglo de Oro* demnach mit Morallehren versorgt, die aus dem späten Mittelalter herkommen und einen Tugendbegriff festhalten, für den ich im zeitgenössischen Italien kaum einen namhaften Vertreter zu nennen wüsste. Man müsste in Italien in der explizit christlichen Erbauungsliteratur suchen und den Bereich der Traktate für weltliches Verhalten verlassen. Ein vergleich-

⁶³ Dem Buch ist u.a. ein Widmungsgedicht von Lope de Vega vorangestellt: “Este libro es un Diamante,/ Pequeño en la cantidad:/ Pero en lo que es calidad,/ No conoce semejante.// Este es de todos cifra,/ Nos ha dado ciencia infusa,/ Y aunque es cifra, no es confusa,/ Que solo verdades cifra. [...]// Es una desnuda verdad/ Eraclito cortesano/ Y Democrito Christiano/ Que llora, y rie su edad”.

bares Buch wäre in Italien etwa Bono Giambonis *Libro de' Vizi e delle Virtudi* aus der Generation vor Dante, das während der Renaissance keinerlei Verbreitung mehr genoss. Der lateinische Humanismus und dann erst recht der Vulgärhumanismus eines Bembo und Castiglione haben die italienische Literatur von dieser Tradition abgeschnitten und die ciceronianischen Interaktionsmodelle der gebildeten Oberschichten in wesentlich stärkerem Maß durchgesetzt, als dies in Spanien der Fall war.

Die hier vorgeführten Texte erschöpfen natürlich keineswegs die Verhaltenstraktatistik zwischen Boscán und Gracián. Sie sollen lediglich illustrieren, dass sich alle Autoren theoretischen und nicht zuletzt moralphilosophischen Schwierigkeiten aussetzen, die Castiglione und mit ihm Boscán elegant umschiffen haben. Im *Cortegiano* hat Castiglione keine Dissimulationsstrategie entworfen, er hat sie nur vorgeführt, und zwar so, dass sich gar nicht mehr sagen lässt, dass überhaupt etwas verborgen wird und ggf. was. Der mit "sprezzatura", bzw. "desprecio o descuido" (Castiglione 1984: 103) ausgestattete Hofmann nimmt kein überlegenes Wissen in Anspruch, das er dann gegenüber seinem Auftraggeber verbergen müsste, sondern erzeugt die rhetorische Perspektive potentiell unbegrenzter Fähigkeiten nur dadurch, dass er sie niemals einlöst und alles, was ihm aufgetragen werden mag, mit scheinbarer Leichtigkeit ("senza studio e fatica") vollbringt. Castigliones Hofmann produziert demnach ein Paradox: Er verhält sich kontrolliert natürlich. Schließlich hat Castigliones Verhaltensstrategie auch kein Ziel, etwa den persönlichen Aufstieg oder auch nur das Überleben am Hof, an das ein Zweck-Mittel Kalkül sich anheften könnten.⁶⁴ Der Hofmann besitzt "grazia" (Anmut, Leichtigkeit) und

⁶⁴ Eine Regelsammlung auf der Grundlage von Justus Lipsius in lateinischer Sprache, ohne Verfasser, setzt sich deutlich dem Problem aus, die Gunst des Prinzen als Ziel der Hofmannskunst zu formulieren, ohne diese jedoch garantieren zu können (Anonym 1647). Relevant in unserem Zusammenhang ist erst das dritte Buch: INSTIVTIO VIRI AVLICI. Ex IDIOMATE ITALICO (sic!) ad AVLAM FREQVENTANDAM, EX VARIIS SENTENTIIS, TANQVAM SCATVRIGINE VARIA COLLECTA. Ich habe die Quelle dieser Sammlung nicht ermitteln können. Im "Liber II, caput I" dieses dritten Buches heißt es jedenfalls: "Scopus omnibus idem [...] fauor Principis; eò omnis scientia collineat; eò tendit omnis opera" (112).

erreicht damit "grazia" (Huld).⁶⁵ Vorführungs- wie Anwendungsmedium dieser selbstbezüglichen Strategie ist die höfische Konversation, in der der Machthaber als solcher keine Rolle spielt, sondern innerhalb derer Machtpositionen nach immanenten Spielregeln neu verteilt werden. Diese Tradition des (evtl. kontrafaktisch) egalitären humanistischen Dialogs ciceronianischer Herkunft ist in Italien durch Leonardo Bruni eingeführt und durch Bembo und Castiglione in die Vulgärsprache übertragen worden; sie blieb in Italien bis mindestens Stefano Guazzos *La civil conversazione* (1574) dominant.

In Spanien lässt sich für diese Dialogtradition nach der Generation Boscáns und der Brüder Valdés kaum noch ein Exempel finden. Die zahlreichen spanischen Verhaltenstraktate bis hin zu Baltasar Gracián mögen zwar die Verfahren der Dissimulation mit aller Raffinesse entfalten, sie können auf dieser Grundlage jedoch nicht mehr erläutern, wie Konversation überhaupt funktionieren soll. Die Notwendigkeit von Konversation wird nur noch als Ideal festgehalten, ansonsten aber treten *rhetorica docens* und *rhetorica utens* auseinander. Durch die gerade in Spanien massive Rezeption des Ramismus wird diese Tendenz nur noch verstärkt. Die spanischen Autoren beschreiten damit im Vergleich zu Castiglione nicht unbedingt neue Wege, vielmehr abstrahieren sie ihre Regeln bis hin zu Gracián sehr weitgehend aus dessen Text. Sie bekommen dann aber das Problem, dass sich diese Regeln als solche gar nicht formulieren lassen, da sie nicht reziprok und nicht verallgemeinerungsfähig sein können. Die Geheimschriften diverser Grade mit ihren *Aforismos* versuchen sich an einer Lösung dieser logischen Schwierigkeit; sie bieten Regeln, jedoch nicht für alle, sondern nur für diejenigen, die sie schon vorweg kennen. Erst damit kommt die Dialektik von Schein und Erscheinung so richtig in Schwung (Hegel 1983: 124-126).

Die Gründe für diese Differenz zwischen der italienischen und der spanischen Entwicklung liegen zunächst in den Erfordernissen eines großen Territorialstaates, der auf juristisch qualifizierte Verwaltungsbeamte angewiesen und in keiner Weise mit Castigliones Musenhof von Urbino – "a mezza strada fra Arcadia ed educandato", in den Worten von Vittorio Cian – vergleichbar ist. Eine so gelassen konver-

⁶⁵ Castiglione (1955: 124): "Per forza del vocabulo si po dir che chi ha grazia quello è grato".

sierende Hofgesellschaft wie in Urbino wäre in Madrid, aber auch in Versailles, Wien und erst recht Potsdam, kaum vorstellbar. Sie hat sich in den großen Staaten daher eher in der politischen Peripherie, in Salons, Akademien oder dann Cafés angesiedelt, um von dort aus eventuell eine antagonistische Kraft auszuüben. Ein weiterer Grund für den insgesamt eher geringen Erfolg des *Cortesano*, der mit dem Ersteren selbstverständlich zusammenhängt, liegt in der relativen Schwäche des spanischen Ciceronianismus. Castiglione konnte sich in Italien durchsetzen, weil der Humanismus bereits im *Quattrocento* mit den mittelalterlichen Ständelehren und *specula principis* gebrochen hatte. Ein vergleichbares Traditionsabbruchunternehmen hat Spanien nicht gekannt, sogar in den Poetiken und in der literarischen Produktion bleiben im *Siglo de Oro* die mittelalterlichen Modelle präsent. Auf einer solchen Grundlage kann man für das Verhalten der sozialen Oberschicht, und nur um diese geht es hier, Tugendkataloge aufstellen, *officia* festlegen und sogar die Probleme der Verstellungskünste erörtern, man kann jedoch nicht all diese Grenzen in der Metadisziplin einer ciceronianischen Rhetorik wieder auflösen.

Literaturverzeichnis

Quellen

- Alfonso X, Rey de Castilla (1979): *Las siete partidas*. 3 Bde. Madrid: Imprenta Real.
- Anonym (1647): INSTITVTIO VIRI PRIVATI ET PVBLICI ET AVLICI. Admodum ferè iusti Lipsi in Politicis. Anno MDCXLVII.
- (1647): INSTITVTIO VIRI PRIVATI Ex IDIOMATE HISPANICO ad CIVILITETM MORVM, SUPPRESSIS AVTHORVM SENTENTIIS: Francofurti ad Moenum, Typis IOHANN FRIDERICI WEISII. ANNO MDCXLVII.
- Ariosto, Lodovico (1976): *Orlando furioso* (hrsg. von Cesare Segre). Milano: Mondadori.
- (1987): *Satire* (hrsg. von Cesare Segre). Torino: Einaudi.
- Augustinus, Aurelius (1838): *De civitate dei*. Paris: Gaume.
- Barros, Alonso de (1608): PROVERBIOS MORALES DE ALONSO DE BARROS, CRIADO DEL REY NUESTRO SEÑOR. DIRIGIDOS AL REVERENDÍSSIMO señor Don Garcia de Loyasa Giron, Arçobispo de Toledo, Primado de las Españas, y del Consejo de Estado del Rey N.S. [...] Con Licencia. EN MADRID Por Alonso Martin.
- Benavente y Benavides, Cristobal de (1643): ADVERTENCIAS PARA REYES, PRINCIPES, Y EMBAXADORES, DEDICADAS AL SERENISS.^{mo} PRINCIPE

DE las Españas, DON BALTHASAR CARLOS D'AUSTRIA N.S. POR DON CRISTOVAL DE BENAVENTE Y BENAVIDES, Cavallero del Orden de Santiago y Administrador perpetuo de la encomienda de Vallega, en el de Calatrava. S^{or} de la Villa de Fontamar, del Consejo de Guerra del Rey N.S. y su Embaxador, que fue primero en Venecia, y despues en Francia. Con Privilegio. En Madrid Por Fran^{co} Martinez.

- Camos, Marco Antonio de (1595): MICROCOSMIA, Y GOBIERNO VNIVERSAL DEL HOMBRE CHRISTIANO, PARA TODOS los estados, y qualquiera de ellos. DIRIGIDO A DON ANTONIO DE CARDONA, Duque de Sessa y Soma, den Consejo del Rey nuestro Señor, y por su Magestad, Embaxador de España, en Roma. [...] Con quatro indices, necessarios y copiosos. CON LICENCIA, Y PRIVILEGIO, DE CASTILLA, Y ARAGON. Impresso en Madrid en casa de la biuda de Alóso Gomez, Impressora del Rey nuestro Señor. Año de 1595.
- Carnesecchi, Pietro (1870): *Estratto del processo di Pietro Carnesecchi* (hrsg. von Giacomo Manzoni). Torino. Stamperia Reale.
- Castiglione, Baldassarre (1766): *Il Libro del Cortegiano* Colla Vita Di Lui Scritta Dal Abate Pierantonio Serassi. In Padova: Appresso Giuseppe Comino. Con Licenza De' Superiori.
- (1955): *Il Libro del Cortegiano con una scelta delle Opere minori* (hrsg. von Bruno Maier). Torino: UTET.
- (1968): *La seconda redazione del "Cortegiano"* (hrsg. von Ghino Ghinassi). Firenze: Sansoni.
- Castiglione, Baltasar de (1942): "El Cortesano". In: *Revista de Filología Española*, XXV. Madrid.
- (1984): *El Cortesano* (hrsg. von Rigelio Reyes Cano). Madrid: Castalia.
- Enríquez de Villegas, Diego (1656): EL PRINCIPE EN LA IDEA, A LA MAGESTAD CATOLICA del Rey nuestro Señor Don Felipe Quarto, Rey de las Españas, y de las Indias, &c. ESCRIVIA DON DIEGO ENRIQUEZ de Villegas, Cauallero Professo en la Orden, y Caualleria de nuestro Señor Iesu Christo, y Comendador en ella, Capitan de Corazas Españolas, &c. CON PRIVILEGIO, EN MADRID; En la Imprenta Real.
- Furió Ceriol, Fadrique (1855): *El Concejo y concejeros del príncipe*. XXXVI. Madrid: BAE.
- Garzoni, Tommaso (1996): *La Piazza universale di tutte le professioni del mondo*. 2 Bde. (hrsg. von Paolo Cherchi und Beatrice Collina). Torino: Einaudi.
- Giamboni, Bono (1968): *Il libro de' Vizi e delle Virtudi* (hrsg. von Cesare Segre). Torino: Einaudi.
- González de Salcedo, Pedro (1671): NVDRICION REAL. REGLAS O PRECEPTOS DE COMO SE HA DE EDVCAR A LOS REYES MOZOS, DESDE LOS SIETE, A LOS CATORCE AÑOS. SACADOS DE LA VIDA, Y Hechos de el Santo Rey Don Fernando, Tercero de Castilla. Y Formados de las leyes que ordenò en su vida, y promulgò su Hijo el Rey D. Alonso. A LA REYNA NUESTRA Señora. ESCRIVALOS EL LICENCIADO D. Pedro González de Salcedo. De su Consejo, y Alcalde de su Casa, y Corte. CON LICENCIA. En Madrid. Por Bernardo de villa-Diego. Año de M.DC.LXXI.

Gracián, Baltasar (1939): *El Criticón*. 3 Bde. (hrsg. von Miguel Romera-Navarro). Philadelphia.

— (1968): *Obras completas* (hrsg. von Arturo del Hoyo.). Madrid: Aguilar.

Gracián, Gerónimo O. carm. (1959): *Diez lamentaciones del miserable estado de los ateistas de nuestros tiempos* (hrsg. von Otger O. carm. Stegink). Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Gracián Dantisco, Lucas (1968): *Galateo español* (hrsg. von Margherita Morreale). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Guazzo, Stefano ([1574] 1993): *La civil conversazione*. 2 Bde. (hrsg. von Amedeo Quondam). Modena: Franco Cosimo Panini.

Gurrea, Diego de (1627): ARTE DE ENSEÑAR HIJOS DE PRINCIPES Y SEÑORES. Dirigido al Illustríßimo Señor Don Luys Fernandes Ramon Polo de Cardona, olim de Aragon y Cardona, inmediato successor en las cosas y estados de Cardona, Segorbe y Comares &c. Compuesto por el Licenciado Diego de Gurrea su Maestro. [...] Con licencia, y Priuilegio: En Lerdia. Por la viuda de Mauricio Anglada.

Láinez, Fray José (1641): *El Privado Christiano*. Madrid.

— (1644): EL DANIEL CORTESANO EN BABILONIA, SVSANNAM, Y ECHANAM. Prisoniero de Nabuco en la ocupación de Isreal. OY CIUDADANO DE LA IERUSALEM CELESTIAL. ADORADO POR DIOS DE SV PRIMER REY NABUCO. Priuado de siete Monarcas, Caldeos, Persas, y Medos. PRESIDENTE DE CIENTO Y VEINTE PROVINCIAS. PROFETA DE DIOS, y CONORTE (sic!) A SV PUEBLO EN LA DESOLACION DE IVDEA, QVE ESCRIVIA EL ZELO, Y LA OBLIGACION DE POR REYES OFENDIDOS. A DON FELIPE IIII. EL PIADOSO, REY CATOLICO DE LAS ESPAÑAS, EMPERADOR DE DOS MVNDOS. DEL REVERENDISSIMO SEÑOR D. FR. IOSEPH LAINEZ Obispo electo de Solsona, del Consejo de su Magestad, y su Predicador. DE LA ORDEN DEL GLORIOSO DOCTOR Y PATRIARCA SAN AGVSTIN. [...] CON PRIVILEGIO EN MADRID, En casa de Iuan Sanchez.

— (1645): *Sermones varios*. Madrid.

Manrique, Jorge (1594): GLOSA SOBRE LA OBRA QVE HIZO DON GEORGE MANrique a la muerte del Maestre de Santiago don Rodrigo Manrique su padre, dirigida a la muy alta y muy esclarecida Christianissima Principesa doña Leonor Reyna de Francia. Año M.D.XCIIII. Ohne Ort.

Manuel, Juan (1991): *El libro de los estados* (hrsg. von Ian R. Macpherson und Robert B. Tate). Madrid: Castalia.

Márquez, Fray Juan (1619): EL GOVERNADOR CHRISTIANO. DEDVCIDO DE LAS VIDAS DE MOYSEN, Y IOSVE, PRINCIPES DEL PUEBLO DE DIOS. POR EL MAESTRO F. IOAN MARQVET de la Orden de San Augustin, Cathedralico de Visperas de Theologia de la Vniuersidad de Salamanca. DIRIGIDO A DON GOMEZ SVAREZ DE Figueroa y Cordoua, Duque de Feria. [...] CON PRIVILEGIO DE CASTILLA, Y ARAGON, En Salamanca por FRANCISCO DE CEA TESA, Año de M.DC.XIX.

Navagero, Andrea (1973): *Lusus* (hrsg. von Alice E. Wilson). Nieuwkoop: De Graaf.

- Nebrija, Antonio de (1576): ELEGANCIAS ROMANÇADAS POR EL MAESTRO ANTONIO DE NEBRIXA MVY necessarias para la introduction de la lengua latina nueuamente corrigidas y emendadas. ANTIQVARIAE. In aedibus Aelij Ontonij Nebrissensis. Anno dñi M.D.LXXVI. Kolophon: Impressa en Antequera con Priuilegio Real, y con licencia del muy magnifico, y muy reuerendo señor Pedro de Escalona, Vicario de esta ciudad de Antequera.
- Núñez de Castro, Alonso (1669): LIBRO HISTORICO POLITICO, SOLO MADRID ES CORTE, EL CORTESANO EN MADRID, segunda impression, con diferentes Adiciones: diuido en quatro Libros. [...] POR DON ALONSO NVÑET DE Castro, Coronista de su Magestad. CON PRIVILEGIO. EN MADRID, Por Domingo Garcia Morrás, Impressor del Estado Ecclesiastico de la Corona de Castilla, y Leon, Año de 1669.
- Ortiz Lucio, fray Francisco (1606): TRATADO VNICO DEL PRINCIPE Y IVEZ Christiano. AVTOR F. FRANCISCO ORTIZ lucio, Definidor de la Prouincia de Castilla de la Obseruancia de S. Francisco. DIRIGIDO AL REY NVESTRO señor Don Felipe III. EN MADRID, Por Juan Flamenco. M.DC.VI.
- Palmireno, Lorenzo (1572): PHRASES CICERONIS OBSCVRIORES IN HISPANICAM LINGVAM CONVERSAE A LAVRENTIO PALMYRENO. ITEM EIVSDEM Hypotyposes clarissimorum virorum ad extemporalem dicendi facultatem vtilissime. EIVSDEM ORATIO POST reditum in Academia Valentina Mense Augusto 1572. VALENTIAE. Ex Typographia Petri à Huete.
- (1573): DE ARTE DICENDI LIBri quinque. Ad Clarißimum adolescentem Petrum Peraltam Patritium Valentinum, VALENTIAE, Excudebat Petrus à Huete.
- (1574): Campi eloquentiae, in quibus Laurentij Palmyreni ratio declamandi, Orationes, Praefationes, Epistolae, Declamationes, & Epigrammata continentur; AD illustrißimam Academiam Valentinam. VALENTIAAE, EX TYPOGRPHIA PETRI A HVETE. M.D.LXXIII.
- (1585): DILUCIDA CONSCRIBENDI EPISTOLAS RATIO, QVONdam Laurentio Palmyreno, nunc ab Agesilao filio, fedulitate in genti & aucta & emendata. Adagia Hispanica in Romanum sermonê conuersa eiusdem auctoris L. Palmyreni, vnà cum Kalendarum breuißima expositione. Valentiae. Apud Petri Huete.
- (1587): *El Estudioso Cortesano*. Alcalá de Henares: Juan Iñíguez de Lequerica.
- Pérez del Barrio Angulo, Gabriel (1613): DIRECCION DE SECRETARIOS DE SEÑORES, Y LAS MATERIAS, CVYDADOS, Y OBLIGACIONES QUE les tocan, con las virtudes de que se han de preciar, estilo, y orden del despacho y expediente, manejo de papeles de minstros, formularios de cartas, prouisiones de oficios, y vn compendio en razon de acrecentar estado, y hazienda, oficio del Contador, y otras curiosidades. [...] Por Gabriiel Perez del Barrio Angulo, Secretario del Marques de los Velez, y Alcayde de la Fortaleza de su villa de Librilla. Dirigido al Marques de Cañete don Iuan Andres Hurtado de Mendoça. [...] CON PRIVILEGIO. En Madrid, Por Alonso Martin de Balboa.
- Quintilianus, Marcus Fabius (1970): *Institutio oratoria*. 2 Bde. (hrsg. von Michael Winterbottom). Oxonii: Clarendon Press.
- Ramírez de Prado, Lorenzo (1958): *Consejo y consejero de príncipes* (hrsg. von Juan Beneyto). Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

- Revulgo, Mingo (1594): *COPLAS DE MINGO REVVLGO GLOSADAS POR* Her-
nando de Pulgar. Año M.D.XCIII. Ohne Ort.
- Sánchez, Pedro S.I. (1584): *Arbol de consideracion y varia doctrina PLANTADO* en
el câpo fertilissimo de los venerables mysterios de la semana sâta. Del qual se
cortâ siete ramos muy hermosos, que se repartê a los que van en la procesiô el
Domingo de Ramos, vno para cada dia desta semana. Y son siete côsideraciones
principales de la Pasion del Redemptor. Y estos ramos estan encargados de flores
y frutos de otras consideraciones particulares de diuersas materias agradables y
prouechosas para todo Christiano en qualquier tiempo. VNA adicion de los
mysterios de la Resurreccion del Redemptor. Y la vida de Adam. Y la del Ante-
christo, y la de los siete durmientes, y otras cosas dignas de saber. Compuesto por
el Maestro Pero Sanchez Racioniero de la sancta yglesia de Toledo, puesto deba-
xo de la sombre de la Madre de Dios, y dedicada a ella. Y en su nombre, y como
a su ministro, al Illustrissimo señor don Gaspar de Quiroga Arçobispo meritissi-
mo de la sancta yglesia de Toledo. CON PRIVILEGIO. EN TOLEDO en casa de
Iuan Rodriguez impreßor y mercader de libros.
- (1594): *LIBRO DEL REYNO DE DIOS*, y del camino donde se alcança. Con-
firmado con exemplos y sentencias de Santos. DIRIGIDO A LOS PADRES
Sacerdotes de la Compañia de Iesus; por el padre Doctor Pedro Sanchez de la
misma Compañia. Con priuilegio. En Madrid, por la biuda de P. Madrigal, Año
M.D.XCIII.
- Santa María, Fray Juan de (1615): *TRATADO DE REPUBLICA Y POLICIA*
CHRISTIANA. PARA REYES y Príncipes: y para los que en el gouierno tienen
sus vezes. EN MADRID, En la Imprenta Real.
- Santillana, Marqués de (1594): *PROVERBIOS DE DON Iñigo Lopez de Mendoza*,
Marques de Santillana. EN ANVERS, En casa de Martin Nucio, M.D.XCIII.
Con Priuilegio.
- Tacitus, Cornelius (1804): *Opera seu Annales*. Gottinga. Classic Romanorum scripto-
res.
- Valdés, Alfonso de (1956): *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma* (hrsg. von José
F. Montesinos). Madrid: Clásicos Castellanos 89.

Sekundärliteratur

- Bainton, Ronald H. (1992): *Donne della riforma*. Torino: Einaudi.
- Burke, Kenneth (1950): *A Rhetoric of Motives*. Berkeley: University of California
Press.
- Castellán, Angel (1962): "Juan de Valdés y el círculo de Nápoles". In: *Cuadernos de*
Historia de España, XXXV/XXXVI (Buenos Aires): S. 202-273.
- (1963): "Juan de Valdés y el círculo de Nápoles". In: *Cuadernos de Historia de*
España, XXXVII/XXXVIII (Buenos Aires): S. 199-291.
- (1964): "Juan de Valdés y el círculo de Nápoles". In: *Cuadernos de Historia de*
España, XXXIX/XL (Buenos Aires): S. 261-308.
- (1965): "Juan de Valdés y el círculo de Nápoles". In: *Cuadernos de Historia de*
España, XLI/XLII (Buenos Aires): S. 136-223.

- (1966): “Juan de Valdés y el círculo de Nápoles”. In: *Cuadernos de Historia de España*, XLIII/XLIV (Buenos Aires): S. 188-242.
- Cherchi, Paolo (1998): *Polimatia di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*. Rom: Bulzoni.
- Coseriu, Annamaria (1987): “Zensur und Literatur in der italienischen Renaissance des XVI. Jahrhunderts. Baldassar Castigliones ‘Libro del Cortegiano’ als Paradigma”. In: Noyer-Weidner, Alfred (Hrsg.): *Literatur zwischen immanenter Beingtheit und äußerem Zwang*. Tübingen: Narr, S. 1-123.
- Darst David (1978): *Juan Boscán*. Boston: Twayne.
- Dionisotti, Carlo (1967): *Geografia e storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi.
- Fernández-Santamaría, José Antonio (1983): *Reason of State and Statecraft in Spanish Political Thought, 1595-1640*. Lanham/New York/London: University Press of America.
- Hegel, Gottfried Wilhelm Friedrich (1983): *Wissenschaft der Logik*. In: *Werke*. Bd. VI (hrsg. von Eva Moldenhauer). Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Hinz, Manfred (1992): *Rhetorische Strategien des Hofmannes. Studien zu den italienischen Hofmannstraktaten des XVI. und XVII. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.
- (2000): “Eloquentia fortitudine praestantior”. In: Fantoni, Marcello (Hrsg.): *Carlo V e l’Italia*. Rom: Bulzoni, S. 119-132.
- Krebs, Ernest (1957): “Boscán traductor del ‘Cortegiano’”. In: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, XXII (Buenos Aires): S. 607-609.
- López Grigera, Luisa (1999): *La retórica en la España del Siglo de Oro: teoría y práctica*. Salamanca: Editorial Universitaria.
- Lynn, Corol (1929): “Lorenzo Palmireno. Spanish Humanist. His Correlation of Courses in a Sixteenth-Century University”. In: *Hispania*, XII (Greeley, Colorado): S. 243-258.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1942): “Estudio sobre Castiglione y ‘El Cortesano’”. In: Castiglione, Baltasar de: *El Cortesano. Revista de Filología Española*, XXV. Madrid.
- Morreale, Margherita (1952): “‘Claros y frescos ríos’. Imitación de Petrarca y reminiscencias de Castiglione en la segunda canción de Boscán”. In: *Thesaurus*, VIII (Bogotá): S. 165-173.
- (1958): “Castiglione y ‘El Héroe’: Gracián y ‘despejo’”. In: *Homenaje a Gracián*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico: S. 137-143.
- (1958/59): “El mundo del cortesano”, In: *Revista de Filología Española*, XLII (Madrid): S. 229-230.
- (1959): *Castiglione y Boscán: el ideal cortesano en el Renacimiento español*. 2 Bde. Madrid: Real Academia Española.
- (1983): “Para una Lectura de la diatriba entre Castiglione y Alfonso de Valdés”. In: *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España*, Actas de la III Academia Literaria Renacentista. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Pagano, Sergio M./Ranieri, Concetta (1989): *Nuovi documenti su Vittoria Colonna e Reginald Pole*. Città del Vaticano: Archivio Vaticano.

Georges Güntert

Frühe Kommentatoren Garcilasos: Die Kanonisierung

1. Die Renaissance als Mythos in einer veränderten Gegenwart

In der cervantinischen Novelle *El licenciado Vidriera* wird erzählt, der junge Studiosus habe vor seiner Italienreise nur gerade zwei Bücher in sein Gepäck gelegt: ein Stundenbuch für die tägliche Andacht und einen "Garcilaso sin comento" für die Zeit der Muße. Der Leser wird diese Bemerkung mit einem Lächeln quittieren und sich vielleicht fragen, ob denn der Held – bzw. Cervantes selbst – für den gelehrten Kommentar Herreras (um uns vorerst auf diesen zu beschränken) so etwas wie Widerwillen empfunden habe oder ob dem reiselustigen jungen Mann das Herumtragen eines siebenhundertseitigen Bandes ganz einfach zu beschwerlich gewesen wäre (Gallego Morell 1973).¹ Die Unterscheidung zwischen nicht-kommentierten und kommentierten Werkausgaben erweist sich indessen als nicht ganz belanglos, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass sowohl die 1543 in Barcelona gedruckte *editio princeps* der Werke von Garcilaso und Boscán als auch Herreras kommentierte *Obras de Garci Lasso de la Vega* von 1580 den Geist ihrer jeweiligen Epoche repräsentieren: einerseits jene Karls V., in der unser Dichter gelebt und gewirkt hat, andererseits das – aus der Sicht Cervantes' – zeitgenössische Spanien, welches der Kultur der Renaissance halb bewundernd, halb misstrauisch gegenüberstand und dieses Erbe den neuen Gegebenheiten anzupassen versuchte.

Wenn wir nun bedenken, dass es in der genannten Novelle auch um die Nichtverwirklichung des bekannten höfischen Renaissanceideals der *armas* und der *letras* geht, wobei dieses Ideal in ganz besonderem Maße durch Garcilaso verkörpert wurde, so fällt uns auf, dass in der teils in Spanien, teils in Italien spielenden Erzählung nicht nur ein individuelles Schicksal beleuchtet, sondern auch zwei Epo-

¹ Die *editio princeps* von 1580 umfasste – ohne den Index – 691 Seiten.

chen miteinander verglichen werden: Während – vor allem in der Beschreibung Italiens – vorübergehend eine mythische Welt der harmonischen Verhältnisse und der vollendeten Kunstwerke wiederauflebt, wird uns zuletzt im manieristischen Zerrspiegel das Bild einer andersgearteten, schizophrenen Gegenwart vorgehalten. Ruedas krankhafte Einbildung, sein Körper bestehe aus Glas, ist ein Symptom der individuellen und vielleicht auch der kollektiven Entfremdung. Der verrückte Lizentiat erfreut sich zwar so lange der Gunst der Menge, als er als wandelndes Kuriosum seine Bücherweisheiten auf Straßen und Plätzen zum Besten geben kann; kaum aber ist er von seinem Wahn geheilt, bleibt ihm jede gesellschaftliche Anerkennung versagt. Zuletzt steht dem stellenlosen Literaten nur noch die Möglichkeit des Kriegsdienstes offen, und so stirbt er denn als Soldat in Flandern einen, wie es heißt, ehrenvollen Tod: “[...] esto dejó y se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las *letras*, la acabó de eternizar por las *armas*, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado” (Cervantes² 1981: 74; Hervorhebungen durch den Verfasser).

Die Beschreibung von Vidrieras Italienreise, die dem Leser zunächst nur als buntes Intermezzo erscheinen mag, kann als Exemplifizierung dieser Diskrepanz von mythisierter Vergangenheit und entzauberter Gegenwart interpretiert werden (Güntert 1996: 177-191). Verfolgen wir im Geiste diese Reise, die zunächst von Norden nach Süden, dann im Gegensinn verläuft: Sie führt den Helden von Genua über die Renaissancestädte Lucca und Florenz nach Rom, das in jeder Hinsicht als mythischer Ort geschildert wird, und anschließend in ein nicht weniger idealistisch beschriebenes Neapel (“ciudad [...] la mejor de Europa, y aun de todo el mundo”) bis hinunter nach Sizilien; auf dem Rückweg reist Vidriera über Rom zum Wallfahrtsort Loreto, wo eine durch die Gegenreformation erstarkte Kirche ihre Triumphe feiert, und erreicht dann über Ancona die Stadt Venedig, die wegen ihrer Lage auf dem Wasser mit Mexiko verglichen wird, wodurch auf einmal die Existenz der neuen Welt und damit die Geschichtlichkeit der Realität ins Bewusstsein des Lesers tritt; denn Venedig, so wird behauptet, “no tuviera en el mundo semejante, a no haber nacido Colón”. Schließlich besucht Vidriera das als Waffenschmiede Europas bekannte Mailand, “ciudad de quien se dice que puede decir y hacer”, bevor er durch Piemont nach dem kriegsversehrten Flandern weiter-

zieht (Cervantes ²1981). In diesem Reisebericht wird einem mythischen, von der Antike und ihrer Wiedergeburt geprägten Italien das historische Italien des späten *Cinquecento* gegenübergestellt, das, von der Kirche beherrscht und von den Großmächten befriedet, nur noch am Rand an den politischen Ereignissen Europas teilnimmt. Spätestens hier wird uns klar, wie sehr der scheinbar beiläufige Hinweis auf Garcilaso zu dieser ironischen Betrachtung des Renaissance-Mythos passt. Sowohl die Unterscheidung von einfachen und kommentierten Werkausgaben als auch die epochenvergleichende Novelle selbst beruhen auf dem Wissen um den kulturellen Gegensatz zwischen einer Zeit, in der dank dem Wiederaufleben der Antike Körper und Geist als Einheit verstanden werden, und der von Disharmonie geprägten Gegenwart, in der eine ambitiöse Gelehrsamkeit zwar Spitzenleistungen vollbringt, das einst erstrebenswerte Ideal der seelisch-körperlichen Ganzheit jedoch zusehends in Vergessenheit gerät.

2. Der philologische Kommentar des Brocense

Sechs Jahre vor den *Anotaciones* Herreras, im Jahre 1574, waren Garcilasos Werke mit den Anmerkungen des Brocense erschienen. Dieser bis zum Jahrhundertende noch fünf weitere Male gedruckte Kommentar bestand aus 259 meist konzisen Einträgen, die von einem hohen quellengeschichtlichen Interesse zeugten, sich aber teilweise auch als *emendationes* des Textes verstanden, welcher seit dem Erscheinen der *editio princeps* der dringenden Überarbeitung bedurfte. Im Prolog wird auf dieses textkritische Vorgehen hingewiesen:

Sirve también esta mi diligencia de emendar muchos lugares que se avían corrompido. Porque en la *Oda ad Florem Gnidi* decía: “Huye la polvorosa palestra como siempre ponçoñosa”, yo emendé “como sierpe”, porque es tomado de Horacio. Y en otra parte decía: “Yo pondré fin a mis enojos”, emendé “a tus enojos”, porque es tomado de Ovidio. Y otros muchos lugares ay dessa suerte, como parecerá por las anotaciones. Y tampoco soi yo el primero, que he tomado la mano en hacer esta manera de anotaciones; pues vemos ya la misma diligencia hecha en *Orlando Furioso*, y en el *Arcadia* de Sannazaro (Gallego Morell 1972: 25).

Der aus der Extremadura stammende, in Evora und Lissabon ausgebildete, 1554 zum Professor für Rhetorik ernannte Francisco Sánchez de las Brozas lehrte an der Universität Salamanca, wo er sich den Ruf eines erfahrenen Philologen erworben hatte. Er schätzte den freiheit-

lichen Geist des Erasmus, spornte seine Studenten zum kritischen Denken an, galt als aufgeschlossener Pädagoge und geriet deshalb bald in Konflikt mit der Inquisition (Martín Jiménez 1997: 147-169). Als Kenner der älteren und neueren lateinischen Literatur hatte er die *Ars poetica* des Horaz, Polizianos *Sylvae* und Alciatos *Emblemata* neu ediert (Martín Jiménez 1997: 116). Große spanische Dichter seiner Zeit, wie Garcilaso und Juan de Mena, ehrte er dadurch, dass er in seinen Vorlesungen ihre Werke abwechselnd mit jenen Vergils kommentierte (Gallego Morell 1972: 21).

Im Vorwort äußert sich El Brocense zur *imitatio*-Lehre. Er sieht den Dichter als *poeta rhetor et philologus* und verlangt von ihm, dass er mit den großen Autoren der Antike einen Dialog führe. Die schöpferische *imitatio* stellt hohe Ansprüche an den Dichter: Ihre Beherrschung gilt als Qualitätsmerkmal literarischen Schaffens. El Brocense weiß aber auch von *contrarias opiniones* zu berichten, die gegen seinen Garcilaso-Kommentar vorgebracht worden waren (Martín Jiménez 1997: 394-399). Es waren beispielsweise Spottsonette im Umlauf, in denen gegen die Garcilaso angelasteten *hurtos* protestiert wurde.² Der Philologe blieb trotzdem bei seiner Überzeugung, solche Entlehnungen – *hurtos honestos* wird sie Herrera nennen – würden den Dichter auszeichnen:

Apenas se divulgó este mi intento, quando luego sobre ello levantaron diversas y contrarias opiniones. Pero una de las que más cuenta se hace es decir que con estas anotaciones más afrenta se hace al poeta, que honra, pues por ellas se descubren y manifiestan los hurtos, que antes estaban encubiertos. Opinión por cierto indigna de respuesta, si hablásemos con los muy doctos. Mas por satisfacer a los que tanto no lo son, digo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos. Y si me preguntan por qué entre tantos millares de Poetas, como nuestra España tiene, tan pocos pueden contar dignos deste nombre, digo, que no ay otra razón, sino porque les faltan las ciencias, lenguas y dotrina para saber imitar. Ningún Poeta Latino ay, que en su género no aya imitado a otros, como Terencio a Menandro, Séneca a Eurípides; y Virgilio no se contentó con caminar siempre por la huella de Homero, sino también se halla aver seguido a Hesíodo, Theócrito, Eurípides, y entre los Latinos a Ennio, Pacuvio, Lucrecio, Catulo y Sereno; y agora Fulvio Ursino ha compuesto un gran volumen de los hurtos de Virgilio; y digo *hur-*

² Der Dichter Jerónimo de los Cobos hatte ein satirisches Gedicht über El Brocenses philologische Tätigkeit verfasst, das so begann: "Descubierto se ha un hurto de gran fama/ del ladrón Garci-Lasso que han cogido [...]" (zit. bei Gallego Morell 1972: 24).

tos, no porque merezcan este nombre, sino porque en este caso es más honra que vituperio [...]. Lo mismo puede decirse de nuestro Poeta, que aplica y traslada los versos y sentencias de otros Poetas tan a su propósito, y con tanta destreza, que ya no se llaman ajenos, sino suyos; y más gloria merece por esto, que no si de su cabeza lo compusiera, como lo afirma Horacio en su *Arte Poética* (Maiansio 1766: 42).

Garcilaso erscheint dem Brocense schon deshalb als *poeta*, weil er die antike und die moderne Dichtung rezipiert. Dem Kommentar entnehmen wir, dass der Toledaner von den älteren Autoren Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Catull, Tibull und Martial bevorzugt, aber auch bei Plato, Lukrez, Cicero, Plinius und Plutarch passende Sentenzen findet, sofern er nicht neulateinische Dichter – wie Marull oder Fracastoro – exzerpiert. Während Garcilaso in seinen frühen Versen die einheimische Tradition – von Ausías March bis Boscán – wieder aufleben lässt, hält er sich später vermehrt an die Italiener, vor allem natürlich an Petrarca, dann aber auch an Sannazaro, Bembo, Ariost, Bernardo Tasso und Tansillo.

Einiges Kopfzerbrechen bereitet dem heutigen Literaturhistoriker die Tatsache, dass El Brocense zweimal einen Eklogendichter aus dem Umkreis von Bernardo Tasso, Ludovico Paterno, erwähnt, ohne dass aus dem Kommentar klar hervorgeht, ob er als Quelle oder als Nachahmer Garcilasos zu betrachten sei.³ Obschon dieser Petrarkist im 16. Jahrhundert ziemlich berühmt war und auch einiges publiziert hat, gibt es von ihm keine neuere Werkausgabe. Sein Name fehlt in den meisten größeren Nachschlagewerken, was mich zu präziseren Nachforschungen veranlasst hat. Hier das Ergebnis: Da Paterno erst 1533 geboren wurde, muss er als Imitator des Spaniers angesehen werden, aus dessen Eklogen er ganze Passagen fast wörtlich übernimmt bzw. sie übersetzt. Ein Beispiel aus der *Egloga* I: “Ruscei correnti, amoretto, et lieti,/ Fontane d’acqua christallina, et pura/ Verdi prati, ripieni di fresca ombrella:/ Arbori, che mirate il suo bel viso/ Augei, che rocamente vi lagnate/ Torcendo il passo per quel verde seno (im Original: *torciendo el paso por su verde seno*)”.⁴

³ Auch Herrera zitiert Paterno als Imitator von Garcilasos zweiter Ekloge (Gallego Morell 1972: 500). Näheres zu Paterno bei Minieri Riccio (1844: 187); Moretti (1995: 908); Ferroni (1978: 193-197).

⁴ *Comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas* (1574) (zit. bei Gallego Morell 1972: 281-283). Die Verse Paternos beziehen sich auf Garcilasos *Egloga* I, XVIII, Verse 1-6 (Garcilaso de la Vega 1995: 132).

Wie ergiebig sind El Brocenses Textvergleiche aus heutiger Sicht? Halten wir uns an seine Aussagen über Garcilasos Verhältnis zu Petrarca. In den meisten Fällen beschränkt sich sein Kommentar auf das Feststellen lexikalischer Übereinstimmungen, ohne Berücksichtigung des Kontexts. Hinsichtlich des Sonetts XIII, das die Verwandlung Daphnes in einen Lorbeer und das nachträgliche Weinen Apolls zum Thema hat, werden als Quellen nur Ovid und Petrarcas Kanzone der Metamorphosen genannt. Über die Dominanz des Daphne-Motivs im *Canzoniere* und über die bei Garcilaso doch originelle Gestaltung des Paradoxons (= je intensiver der Tränenstrom, desto höher wächst der Baum) schweigt sich El Brocense aus. Aus heutiger Sicht stellt sich die Frage, ob hier nicht allenfalls eine *contaminatio* von Quellen vorliege und ob nicht auch Boccaccios Novelle von Lisabetta und dem Basilikum (*Decameron* IV, 5) nachgewirkt haben könnte. Die erste Kanzone Garcilasos “Si a la región desierta” wird bei Brocense – anders als bei Herrera – auf das horazische *Pone me*-Thema zurückgeführt, was eine Verbindung zum petrarkischen Sonett CXLV (“Ponmi, ove ’l sole occide i fiori e l’erba”) rechtfertigt. Abschließend ließe sich El Brocenses Leistung vielleicht so definieren: Gerade weil sein Kommentar fast nur aus Zitaten besteht und auf Wertungen verzichtet, erweist er sich aus literarhistorischer Sicht als relativ zuverlässig. Das Hauptverdienst seiner philologischen Arbeit liegt indes im Vorbringen von Verbesserungsvorschlägen hinsichtlich einer erst viel später erfolgten Rekonstruktion des ursprünglichen Textes. Es gibt klare Hinweise dafür, dass El Brocense einzelne Manuskripte konsultiert hat: etwa wenn er den petrarkistischen Vers aus dem Sonett VI “conozco lo mejor...” mit der Anmerkung versieht, “en un antiquísimo libro de mano se lee: conozco el mejor, y el peor apruebo”, und so lesen wir den Vers noch heute; oder wenn er, in der *Egloga* III, Strophe 29, dem Adjektiv “degollada” misstraut und schreibt:

No puede decir *degollada*, porque habla de Elisa, que fue Doña Isabel de Freire, que murió de parto, como se cuenta en la *Egloga primera*, y era portuguesa [...]. En un libro muy antiguo de mano dice: *igualada*. Y así se ha de leer, quiere decir amortajada, en latín es *posita sic* (Gallego Morrell 1972: 301).

Hier orientiert sich der Philologe am historisch-biographischen Hintergrund, ohne die poetisch überhöhte Darstellung jenes *entierro* zu

würdigen und ohne auf das kurz zuvor verwendete Bild der geknickten Blume (“casi en flor cortada”) zu achten.

Brocenses Versuch, die Hirtennamen Salicio und Nemoroso zu deuten, gelingt nur halb. In “Salicio” erkennt er zwar die lautliche Nähe zu Garcilaso, “Nemoroso” hingegen, so argumentiert er, entspreche Boscán, “porque *nemus* es el bosque” (Gallego Morell 1972: 281). Zu dieser auch in späteren Jahrhunderten viel diskutierten Frage liefert Herrera eine andere Erklärung. Mit einer vorwurfsvollen Anspielung auf seinen Vorgänger, den er nie ausdrücklich erwähnt, äußert sich der Sevillaner – bezüglich der ersten Ekloge – wie folgt zu diesem umstrittenen Punkt:

[...] éste se llama Salicio; y es ya común opinión que se entiende por G. L. mismo. El otro, que llora la muerte de su Ninfa, es Nemoroso y no, como piensan algunos, es Boscán, aludiendo al nombre; porque *nemus* es bosque. Pues vemos en la égloga segunda donde refiere Nemoroso a Salicio la historia, que mostró Tormes a Severo, que el mismo Nemoroso alaba a Boscán. Y en la tercera lloró Nemoroso la muerte de Elisa: *entre la hierba degollada*. La cual es doña Isabel Freire, que murió de parto; y así se deja entender, si no me engaño, que este pastor es su marido don Antonio de Fonseca (Gallego Morell 1972: 476).

Die Identifizierung von literarischen Figuren mit der Person des Autors oder mit anderen Personen aus seinem Bekanntenkreis ist – auch in der Hirtendichtung – an sich fragwürdig. Bei der Lektüre der *Egloga* I wäre unseres Erachtens vermehrt auf die Symmetrie der Komposition zu achten, wie dies einzelne Kritiker getan haben (Segre 1974: 161-182). Der von seiner Geliebten verlassene Salicio spricht im aufsteigenden Teil des Gedichts, von Sonnenaufgang bis Mittag (“*saliendo de las ondas encendido [...] el sol*”, vv. 43-45), und von ihm wissen wir, dass er weiterleben will; Nemoroso hingegen, nach dem Tod Elisas selbst von Todessehnsucht gequält, stimmt seine Liebesklage im absteigenden Teil des Gedichts an, so dass diese bei Einbruch der Nacht verstummt. Er zieht einem Leben ohne Liebe den Tod vor, weil er im Venushimmel Elisa wiederzufinden hofft und von dort aus, wie er sagt, die schmerzlichen Veränderungen dieser Welt von einem ruhenden Punkt aus verfolgen könne. Salicio erleidet als Opfer der Fortuna eine *mudanza* und versucht, sich den Folgen durch einen Ortswechsel zu entziehen; Nemoroso hingegen überwindet den Schmerz dadurch, dass er das der Veränderung unterworfenen Leben aus der Ferne (metaphorisch gedeutet: aus der ästhetischen Distanz) betrach-

tet. Wenn wir in diesem Sinne argumentieren, vergleichen wir nicht so sehr zwei Personen als vielmehr zwei Poetiken, die zusammen Garcilasos *Egloga* I konstituieren (Güntert 1992: 443-455).

3. Der enzyklopädische Kommentar: Francisco de Herrera

Wenden wir uns nun den 1580 erschienenen *Anotaciones* von Fernando de Herrera zu. Schon in der Einleitung zu diesem umfangreichen Kommentar weht dem Leser ein anderer Geist entgegen. Hier geht es nicht mehr um bloße Textphilologie und *imitatio*-Lehre; hier weitet sich die Beschäftigung mit Dichtung, Rhetorik und Poetik zu einer Aufgabe von nationaler Tragweite. Herrera kann sich dabei auf Nebrijas Konzept der „lengua del imperio“ stützen, das er im veränderten historischen Kontext jedoch nationalistisch uminterpretiert. Er befindet sich mit dieser Auffassung in bester Gesellschaft, bezeichnet doch ein anderer Literat aus dem sevillanischen Humanistenkreis, Diego Girón, in einem an Herrera gerichteten Sonett die zeitgenössischen Dichter als „cultores del patrio estilo“ (López Bueno 1987: 24).⁵

Ähnliche Töne klingen auch in dem von Francisco de Medina verfassten Vorwort zu Herreras Garcilaso-Ausgabe an. Es sei ein natürliches Bedürfnis siegreicher Nationen, so argumentiert Medina, die eigene Sprache ebenso wie den guten Ruf der eigenen militärischen Stärke zu pflegen. Schon die römischen Heere hätten gleichzeitig die Insignien des Imperiums und die Sprache bis an die Grenzen des Reiches getragen und dadurch höchsten Ruhm erlangt. Umso kläglicher erscheine die Lage Spaniens, das einerseits so viele Nationen unterworfen habe, es aber andererseits unterlasse, der eigenen reichen und wohlklingenden Sprache die notwendigen theoretischen Grundlagen zu verschaffen. Die einheimischen Dichter verfügten zwar oft über ein natürliches Talent und zeigten „buena gracia en el decir“, sie würden jedoch die Kunst der Eloquenz ignorieren. Es gelte nun, die Sprache von ihrer „rudeza“ zu befreien und einer „arte del buen decir“ zum Durchbruch zu verhelfen. Deshalb werde in den *Anotaciones* das Werk Garcilasos vorgestellt, das kommenden Generationen von Dichtern und Predigern als Beispiel dienen könne. Dem Verfasser dieses Kommentars, Francisco de Herrera, gebühre seinerseits Anerkennung:

⁵ Das Sonett von Diego Girón ist in der Einleitung zu Herrera (1582) abgedruckt.

A nadie [...] haré agravio, si después de Garci Lasso pusiere a Fernando de Herrera en el segundo lugar; pues si su modestia no lo rehusara, no sé si devíamos dalle el primero. Porque dende sus primeros años por oculta fuerça de naturaleza se enamoró tanto deste estudio, que con solicitud y vehemencia, que suelen los niños buscar las cosas, donde tienen puesta su afición, leyó todos los más libros, que se hallan escritos en Romance; y, no quedando con esto apaziguada su cudicia, se aprovechó de las lenguas estrangeras assi antiguas, como modernas, para conseguir el fin que pretendía. Después, gastando los azeros de su mocedad en rebolver innumerables libros de los más loados escritores; i tomando por estudio principal de su vida el de las letras humanas, à venido a aumentarse tanto en ellas; que ningun ombre conosco yo, el cual con razón se le deva preferir, i son mui pocos los que se le pueden comparar (*El maestro Francisco de Medina a los lectores*, in Gallego Morell 1973: 9).

Tatsächlich verrät dieser Kommentar eine immense Belesenheit. Herrera kennt nicht nur die antike, die ältere spanische, die katalanisch-provenzalische (Arnaut Daniel) und die portugiesische Dichtung, sondern auch die Italiener von Dante, Boccaccio, Petrarca über Poliziano, Sannazaro, Bembo und Ariost bis in die jüngere und jüngste Gegenwart zu Veniero, Molza, Tansillo, Paterno und Bernardo Tasso. Auch viele Poetiken seines Jahrhunderts, von Bembo bis Scaligero, hat er studiert. Der Kommentar befriedigt enzyklopädische Ansprüche, behandelt er doch Themen aus der Mythologie, der alten Geschichte, der Religion, der Philosophie, der Medizin, der Geographie und sogar der Landwirtschaft. Man findet darin Erklärungen zu Schlüsselbegriffen der Poetik wie *ingenio*, *memoria*, *fantasia*, *admiración*, *idea*, *hermosura* oder auch eine Beschreibung der Liebestheorien neoplatonischer Prägung. Dank einer vollständigen Stiltheorie, die an den vielen Einzeluntersuchungen zu Garcilaso dargelegt wird, stellen die *Anotaciones* eine respektable intellektuelle Leistung dar, der im Spanien Philipps II. vielleicht nur die 1596 erschienene *Filosofía antigua poética* von Alonso López Pinciano an die Seite gestellt werden könnte (Ruiz Pérez 1997: 113-133).

Die *Anotaciones* lassen sich aus einer doppelten Perspektive betrachten: Es spricht hier einerseits der Literaturtheoretiker, der uns anhand von Garcilasos Werk in die Terminologie der Poetik und der Rhetorik einführt, und es urteilt andererseits ein Dichter, der aus der Charakterisierung der Gattungen und der Stile ein Modell für seine eigene Dichtung entwickelt. Zwei Beweggründe, so behauptet Herrera im Vorwort, hätten ihn zur Niederschrift der *Anotaciones* veranlasst:

sie seien als Ehrerbietung an den *príncipe de los poetas* und an die eigene Nation gedacht. Mindestens ebenso wichtig sind ihm jedoch auch die persönlichen Ambitionen, denn Herrera hebt die Vorzüge und Schwächen Garcilasos auch im Hinblick auf eine Rechtfertigung der eigenen Poetik hervor. Er übernimmt die stilistischen Optionen seines Vorgängers keineswegs kritiklos. So rügt er den Gebrauch von Archaismen und bezeichnet den Ausdruck “*alimañas*” als “*dicción antigua y rústica*”, die einem “*escritor culto y elegante*” nicht gut anstehe (*Comentarios de Fernando de Herrera*, in Gallego Morell 1972: 410). Ähnliches bemerkt er zum Adjektiv “*tamaño*” und zum Adverb “*consuno*”, die beide als “*desusados*” gelten. Eine strenge Zensur erteilt er Garcilaso schließlich wegen des Gebrauchs der Infinitiv-Konstruktion nach “*por*”, wie sie im Schlussvers von Sonett XXIII erscheint (“*por no hacer mudanza en su costumbre*”). Der Tadel ist unüberhörbar:

Éste es lánguido y casi muerto verso, y muy plebeyo modo de hablar. Y fue común falta en aquella edad no sólo de los nuestros, pero de los toscanos, acabar el soneto no con la fuerza y espíritu de los cuarteles, sino floja y desmayadamente (Gallego Morell 1972: 369).

Sonette – so wird im Folgenden ausgeführt – hätten epigrammartig mit einer aussagekräftigen Sentenz zu enden, was in diesem Beispiel nicht zutreffe. Vergleicht man des Weiteren Herreras Gesamtbewertungen, ergeben sich auch hier deutliche Präferenzen: Von den Kanzenen beispielsweise erscheint ihm nur die vierte als in Form und Aussage vollkommen, da sie allein “*el ingenio, erudición y grandeza de espíritu de Garci Lasso*” zeige (Gallego Morell 1972: 402). Auch zur zweiten Ekloge äußert er Kritik: So wird Vers 1416 “*ardiendo y deseando estar ya echado*” als “*bajísimo y torpe verso en número y sentencia*” gerügt, wobei man gar nicht verstehe, wie Garcilaso so etwas habe schreiben können (Gallego Morell 1972: 546).

Wo liegen die grundsätzlichen Unterschiede zwischen dem Renaissancedichter und seinem Kommentator? Garcilaso war bemüht, *otium* und *negotium*, Dichtung und gesellschaftliche Verpflichtung als alternierende Momente seiner Existenz zu begreifen. In diesem Sinne äußert er sich gegenüber dem Vizekönig von Neapel, Don Pedro de Toledo, der dem Leser im Vorwort zur *Egloga* I als idealer Zuhörer vorgestellt wird. In den drei ersten Strophen dieser Ekloge stellt der Dichter das ruhelose, der Tyrannei der Zeit unterworfenene Leben der Herrschenden (die bald mit Regierungsgeschäften, bald mit Krieg,

bald wieder mit der Jagd beschäftigt seien), dem *otium* der Hirtendichtung gegenüber, welche durch Rhythmus und Wohlklang dem aufmerksam Lauschenden ein anderes, primär ästhetisches Zeitempfinden vermittelt. Aufgabe der Dichtung ist es, ein ästhetisches Weltverständnis zu schaffen, auch wenn es in den Wirren der Zeit nicht immer leicht fällt, den Dialog mit anderen Wertordnungen – und damit die Wechselbeziehung zwischen Leben und Kunst – aufrechtzuerhalten. Es kommt im Werk Garcilasos auch zu ernsthaften Spannungen zwischen den inneren Anliegen des Individuums und den politisch-gesellschaftlichen Zwängen: In der *Canción del Danubio* etwa muss das lyrische Ich sein moralisches Gleichgewicht in der extremen Situation der Verbannung erst wieder finden. Dabei zeigt sich, wie sehr Dichtung sich im Spannungsfeld zwischen dem Willen der Mächtigen und ihren eigenen Ansprüchen befindet.

Im Zeitalter Herreras sind solche Wechselbeziehungen zwischen Leben und Kunst problematisch geworden, weil erstens der Dichter seine relative Autonomie verliert und weil zweitens die ästhetischen den politischen und gesellschaftlichen Diskursen untergeordnet werden. Gleichzeitig verliert das Ideal der *armas* und der *letras* seine dem Individuum zugedachte Bedeutung. Es meint nicht mehr – wie im *Libro del Cortegiano* – die harmonische Verbindung geistiger und körperlicher Fähigkeiten, sondern wird zum allseits verwendbaren Topos, zum rhetorischen Gemeinplatz. Im Umkreis Herreras geht es insbesondere darum, das durch militärische Erfolge errungene Prestige der Nation (*armas*) auch in literarischer Hinsicht (*letras*) auszubauen, wobei der Literat Gefahr läuft, zum Sprachrohr der Mächtigen zu werden. Bezeichnenderweise findet sich im Text der *Anotaciones* als Kommentar zum Ausdruck “el osado español” eine längere Rede zur Verteidigung der Nation, in welcher Herrera Autoren wie Bembo und Guicciardini vorwirft, sie hätten die historischen Verdienste Spaniens verkannt. Das Prinzip der *aemulatio*, das dieser nationalistischen Einstellung zu Grunde liegt, zeigt sich auch beim Wettstreit der Sprachen, insbesondere im rivalisierenden Verhältnis zum Italienischen. Der weiblichen Schönheit des Toskanischen (“la [lengua] toscana es muy florida, abundosa, blanda y compuesta; pero libre, lasciva, desmayada, y demasiadamente enternecida y muelle y llena de afectación”) stellt Herrera die bald energisch-virilen, bald wieder sanften Züge des Spa-

nischen gegenüber, das sich für Dichtungen mit ernstem oder heroischem Inhalt besser als irgendeine andere Sprache eigne:

Pero la nuestra es grave, religiosa, honesta, alta magnífica, suave, tierna, afectuosísima y llena de sentimientos, y tan copiosa y abundante que ninguna puede gloriarse de esta riqueza y fertilidad más justamente (Gallego Morell 1972: 313);

worauf er zu der Schlussfolgerung gelangt: "Finalmente la española se debe tratar con más honra y reverencia, y la toscana con más regalo y llaneza" (Gallego Morell 1972: 313).⁶

Die Parallele zwischen sprachlicher und körperlicher Schönheit ist in den *Anotaciones* stets präsent. So wird Cetinas petrarkistische Dichtung, die zur *dulzura* neige, mit dem "cuerpo hermoso de un mancebo" verglichen. Und von den spanischen Elegikern, zu denen sich auch Herrera rechnet, heißt es, sie höben im Vergleich zu den Italienern gern den Ton an und würden ihre Werke großzügig mit rhetorischen "flores" und "figuras" bereichern.

[...] forzosamente el poeta español ha de alzar mayor vuelo, y hermosear sus escritos variamente con flores y figuras. Y no sólo mostrar en ellos carne y sangre, pero *niervos*, para que se juzgue la *fuerza* con el color que tiene (Gallego Morell 1972: 418).

Je mehr Ornat die Dichtung aufweist, desto weiter entfernt sie sich von den niederen Stillagen der *simplicidad* und der *pureza*, wobei diese letztere, auch von Garcilaso gepflegte, als *desnudez* bezeichnet wird ("la cual es [...] desnudeza cuando no se mezcla ornamento, ni aderezo ninguno", Gallego Morell 1972: 338). Nacktheit wiederum verrät eine gefährliche Nähe zur ungeordneten Materie und zum Körperlichen, während Herrera stets für eine kunstvoll gestaltete, reich ausgestattete, imponierende Sprache plädiert.

Das wichtigste Attribut der Dichtung ist für ihn die *gravedad*, mit der sowohl die Ernsthaftigkeit und Tiefe der Gedanken als auch deren würdevolle Präsentation gemeint sind. Als Quasi-Synonyme werden im gleichen Zusammenhang *grandeza*, *alteza*, *honestidad* und *autoridad* genannt. Es fällt auf, dass alle diese Stilbegriffe eine moralische Bedeutungskomponente haben und dass ästhetische und gesellschaftliche Wertmaßstäbe sich teilweise decken. Fragt man sich weiter, was denn durch die Bevorzugung dieses hohen Ideals beiseite geschoben

⁶ Zum Thema des Wettstreits zwischen den Sprachen siehe Terracini (1968).

oder verdrängt werde, so ist es insbesondere der lockere, leichte und sinnliche Sprachstil, der als "libre" und "lascivo" bezeichnet wird. Herreras ästhetischer Geschmack ist geprägt vom Misstrauen gegenüber der Körperlichkeit. Seine Stillehre entsteht in einer autoritären Epoche, deren Ordnung nicht zuletzt auf der Unterdrückung von Sexualität und persönlicher Freiheit beruht. Die Verdrängung lebensnaher Impulse wird durch eine Überbetonung von Haltung und Würde kompensiert, wie das ja auch dem damaligen Kleidungsstil der Oberschicht und den geltenden Umgangsformen entsprach.

Obschon einem anderen Zeitalter verpflichtet, bleibt Garcilaso dank seiner Sprachkunst ein Vorbild. Dies gilt im Prinzip für alle lyrischen Untergattungen, wobei sich diese in ihren stilistischen Anforderungen erheblich voneinander unterscheiden. In den Sonetten zeigt Garcilaso – im Gegensatz zu Cetina – nicht bloß geschmeidige Weichheit und hegt – anders als Diego de Mendoza – nicht nur tiefsinnige Gedanken, sondern er versteht es, die Aspekte der *suavitas* und der *gravitas* in seiner Dichtung zu vereinen. Auch verwendet er großzügig das *enjambement*, das zur Veredelung des Stils beitrage: "Cortar el verso en el Soneto [...] no es vicio sino virtud, y uno de los caminos principales para alcanzar la alteza y hermosura del estilo" (Gallego Morell 1972: 309). Als besonders schön werden indessen nur die ornatreichen Sonette bezeichnet, wie beispielsweise das elfte, "Hermosas ninfas", das zudem durch seine "admirable claridad" bestechte (Gallego Morell 1972: 342). Dennoch sind es nicht etwa die Sonette, die als Höchstleistungen von Garcilasos Kunst gelten, sondern die Kanzonen und Eklogen:

Garci Lasso es dulce y grave (la cual mezcla estima Tulio por muy difícil) y con la puridad de las voces resplandece en esta parte la blandura de sus sentimientos porque es muy afectuoso y suave. Pero no iguala a sus canciones y elegías, que en ellas se excede de suerte que con grandísima ventaja queda superior de sí mismo, porque es todo elegante y puro y terso y generoso y dulcísimo y admirable en mover los afectos; y lo que más se debe admirar en todos sus versos: cuantos han escrito en materia de amor le son con gran desigualdad inferiores en la honestidad y templanza de los deseos (Gallego Morell 1972: 315).

Wie aus dem Zitat hervorgeht, betrachtet Herrera als vornehmste und anspruchsvollste Ausdrucksform des lyrischen Stils die Kanzone, wobei daran erinnert werden muss, dass die gleiche Strophenform auch in der ersten Ekloge Verwendung findet. Im hierarchischen Stil-

modell folgt der Kanzonenstil auf die "majestad heroica", weil diese Gattung zugleich mehrere, gegensätzliche Qualitäten erfordert:

porque se compone de voces escogidísimas y se acomoda a varios números, y a todos los argumentos. Su textura es gravísima, y ella en sí no admite dureza, ni desmayo y lasamiento de versos, ni cosa que no sea culta, y toda hermosa y agraciada, y, como dicen los toscanos, llena de *leggiadria* (Gallego Morell 1972: 394).

Älteste lyrische Ausdrucksform ist indes die Ekloge. Sie handelt vom Leben der Hirten im Goldenen Zeitalter und insbesondere von deren Leidenschaften, die frei sind von schädlichen, unheilbringenden Elementen und nach einem entsprechenden Darstellungsmodus verlangen ("pero simples y sin daño, no funestos con rabia de celos, no manchados con adulterios; competencias de rivales, pero sin muerte y sangre", Gallego Morell 1972: 474). Herreras Nachfolger werden sich nur ausnahmsweise an diese Ratschläge halten. Gerade Cervantes in der *Galatea* durchbricht diese Normen willentlich, und in diesem Stilbruch sehen wir heute die eigentlich innovativen Züge. Herreras Denken hingegen bleibt auch in Bezug auf die Bukolik konventionell. Es erstaunt nicht, dass er – im Unterschied zu Cervantes und zu Góngora – bei seinen Betrachtungen über das Goldene Zeitalter keinerlei Bezug zur gesellschaftlichen Wirklichkeit der Gegenwart herzustellen sucht. Für ihn ist die Ekloge und damit auch die Hirtendichtung lediglich ein Problem der Literaturgeschichte und der Stillehre. Nach Vergil, so schreibt er, habe in Italien nur gerade Sannazaro die Anforderungen des Eklogenstils erfüllt. Garcilaso jedoch könne als "príncipe" dieser Gattung gelten, weil er selbst Sannazaro bei weitem übertreffe. Mit diesem für die erste und dritte Ekloge sicherlich zutreffenden Werturteil verlassen wir den die Charakterisierung der lyrischen Gattungen betreffenden Bereich.

4. Ausblick

Ohne auf die polemischen Reaktionen einzugehen, die nach Erscheinen der *Anotaciones* um Herrera entstanden sind, möchte ich meine Ausführungen mit einem Ausblick auf die Literaturgeschichte schließen. In Bezug auf Garcilaso sieht sich Herrera in einer Rolle, die am ehesten mit derjenigen Bembos, des großen Petrarca-Interpreten zu Beginn des *Cinquecento*, verglichen werden könnte. Beide sind gebil-

dete, theoretisch geschulte Literaten, die ihr großes dichterisches Vorbild verehren und es der Gesellschaft ihrer Zeit näher bringen möchten. Sie entwerfen zu diesem Zweck ein ästhetisches Modell, das in erheblichem Maße von den Wertvorstellungen ihrer eigenen Epoche bestimmt ist. So trägt Bombos Petrarcabild deutlich platonisierende Züge, was dem ästhetischen Geschmack des frühen 16. Jahrhunderts sicher entspricht. Seine Propagierung eines neuen Petrarca-Verständnisses, das sprachlich-stilistische und biographische Aspekte gleichermaßen berücksichtigt, löst in ganz Italien ein ungeahntes Echo aus. Bombos Petrarkismus ermöglicht es, Leben und Kunst, subjektive Erfahrung und verbindliche Form in eine fruchtbare Wechselbeziehung zu bringen: Die Erfahrung von Leidenschaft, menschlicher Schwäche und Liebesschmerz, sofern sie in harmonischer Form vorgetragen wird, zeichnet den Dichter und den Menschen in ihm aus. Und vergessen wir eines nicht: Nie zuvor hatten so viele Frauen zur Feder gegriffen, nicht um ihren Gefühlen freien Lauf zu lassen, sondern um diesen – beispielsweise im Sonett – einen prägnanten, formbewussten Ausdruck zu verleihen.

Die Wertvorstellungen der Gesellschaft, für die Herrera schrieb, sind nicht mehr diejenigen der Zeit Bombos oder Garcilasos. Wie wir gesehen haben, werden die Stilmerkmale der *gravitas* und der *honestidad*, die der Sevillaner den zeitgenössischen Dichtern abverlangt, eher von gesellschaftlich-moralischen Wertvorstellungen als von den subjektiven Bedürfnissen des Individuums her begründet. Kunst dient nicht mehr dazu, die eigene Lebenserfahrung in eine verbindliche, für andere nachvollziehbare Form zu bringen. Kunst soll das Leben meistern, und sie verspricht dem Dichter persuasive Macht, sofern er die geforderten stilistischen Normen einhält und sie in angemessener Form umzusetzen weiß. Wenn aber für jede Situation und jede Thematik auch schon die entsprechenden Stilmittel bereitstehen, wenn Dichtung den unmittelbaren Bezug zum Leben verliert, riskiert sie, zur rhetorischen Übung zu degenerieren. Herreras kunstvolle, aber blutarme Liebeslyrik ist selbst ein Beweis für die negativen Implikationen dieser Entwicklung. In den *Anotaciones* wird jedoch auch eine neue Poetik eingeleitet, die ihre Kraft und ihr Ausdrucksvermögen weniger aus einem unmittelbaren Bezug zur Existenz als aus dem Glauben an die persuasive Wirkung der Sprache schöpft. Die großen

Dichter des Barocks werden diese Lektion verstehen und sie anzuwenden wissen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Cervantes, Miguel de (²1981): "El licenciado Vidriera." In: Sieber, Harry (Hrsg.): *Novelas Ejemplares*, 2 Bde., II. Madrid: Cátedra.
- Gallego Morell, Antonio (Hrsg.) (1973): *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera*. Faksimileausgabe. Madrid: C.S.I.C.
- Garcilaso de la Vega (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.
- Herrera, Fernando de (1582): *Algunas obras de Fernando de Herrera*. Sevilla: Pescioni.
- (1975): *Obra poética*. 2 Bde. (kritische Ausgabe von José Manuel Blecua). Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española 32.
- Maiansio, Gregorio (1766) (Hrsg.): "Obras del Excelente poeta Garci-Lasso de la Vega. Con Anotaciones y Enmienda del Maestro Francisco Sánchez, Catedrático de Retórica en Salamanca. Conforme a la ed. de Salamanca del año 1581". In: *Opera omnia*, IV. Genevae. apud Fratres de Tournes.
- Minieri Riccio, Camillo (Hrsg.) (1844): *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*. Neapel: Buzzielo.

Sekundärliteratur

- Alatorre, Antonio (1963): "Garcilaso, Herrera, Prete Jacopín y don Tomás Tamayo de Vargas". In: *MLN*, LXXVIII (Baltimore): S. 126-151.
- Asensio, Eugenio (1984): "El Brocense contra F. de Herrera y sus Anotaciones a Garcilaso". In: *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (Madrid): S. 13-24.
- Ferroni, Giulio (Hrsg.) (1978): *Poesia italiana. Il Cinquecento*. Milano: Garzanti.
- Gallego Morell, Antonio (Hrsg.) (1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*. Madrid: Gredos.
- García Berrio, Antonio (1977): *Formación de la teoría literaria moderna*, I. Madrid: Cupsa.
- (1989): *Formación de la teoría literaria moderna*, II. Murcia: Universidad de Murcia.
- Güntert, Georges (1992): "Garcilaso, 'Égloga Primera': la adopción de la distancia estética". In: Vilanova, Antonio (Hrsg.): *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Universidad de Barcelona, 21-26 de agosto de 1989). Barcelona: PPU, S. 443-455.

- (1996): “El licenciado Vidriera o la distorsión del mito. Función y significado del viaje a Italia”. In: Baasner, Frank (Hrsg.): *Spanische Literatur – Literatur Europas. Wido Hempel zum 65. Geburtstag*. Tübingen: Niemeyer, S. 177-191.
- Lauri, Achille (1915): *Dizionario dei cittadini notevoli di Terra di Lavoro antichi e moderni*. Sora: V. D’Amico.
- López Bueno, Begoña (1987): *La poética cultista de Herrera a Góngora*. Sevilla: Alfar.
- Macrí, Oreste (1955): “La lingua poética di F. de Herrera. Preliminari e lessico”. In: *Studi Urbinati*, XXIX, n. serie B, 2 (Urbino): S. 1-85.
- (1958): “La lingua poética di F. de Herrera. Sintassi e metrica”. In: *Comunicazioni del Congresso Internazionale di Studi Romanzi (3.-8. aprile 1956)*, II. Firenze: Sansoni, S. 85-146.
- Martín Jiménez, Alonso (1997): *Retórica y literatura en el siglo XVI. El Brocense*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino (1940): *Historia de las ideas estéticas en España*, 5 Bde., Madrid: CSIC (vor allem Bd. II: 256-259).
- Moretti, Luigi (Hrsg.) (1995): *La Piccola Treccani. Dizionario enciclopedico VIII*. Roma: Istituto della Enciclopedia italiana.
- Ruiz Pérez, Pedro (1997): *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597)*. Córdoba: Grupo PASO.
- Segre, Cesare (1974): “Analisi concettuale della prima analisi di Garcilaso”. In: Segre, Cesare: *Le strutture e il tempo*. Torino: Einaudi, S. 161-182.
- Senabre Sempere, Ricardo (1984): *F. de Herrera entre Renacimiento y Barroco* [Eröffnungsvortrag der Vorlesungsreihe *El Barroco en Andalucía*]. Priego de Córdoba: Universidad de Córdoba.
- Terracini, Lore, (1968): “Analisi di un confronto di lingue (F. de Herrera, Anotaciones, S. 74-75)”. In: *AGI*, III (Florenz): S. 148-200.

Horst Weich

Überbietung der Lust: Garcilaso und Góngora im Zeichen der *aemulatio*

1. Das Gebot der *imitatio*

“[D]igo, y afirmo, que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos”, konstatiert kategorisch der Salmantiner Rhetorikprofessor Francisco Sánchez de las Brozas (Gallego Morell 1972: 23); er bringt damit zum einen die Lyrik von Renaissance und Barock fundierende, normative *imitatio*-Poetik auf den Begriff, und zum anderen trägt er mit seinem Kommentar zu Garcilasos Werken als erster zur Konsekration des Toledanischen Dichtersoldaten zum nationalen *príncipe de los poetas* bei. Aufgrund seiner mustergültigen Aneignung und Überbietung der antiken wie der im *volgare* dichten italienischen Meister wird Garcilaso damit seinerseits zum iberischen ‘Klassiker’ und nachahmenswerten Vorbild für die jungen Dichter erhoben.¹ Die in den Rahmen einer elitären Kommunikation zwischen Gebildeten eingebundene *imitatio*-Poetik² verpflichtet den über “ciencias, lenguas y dotrina” verfügenden Dichter zu eminent intertextueller Produktion, ja regelrecht zum geistigen Diebstahl (“hurto”), der freilich nicht als Plagiat gilt, sondern vielmehr den Bestohlenen wie dem gelehrten Dieb zur Ehre gereicht; denn die intertextuelle Bezugnahme und Anleihe steht stets im Zeichen eines poetischen Wettstreits, bei dem der Jüngere den Meistern anerkennende Reverenz erweist und sie zugleich zu überbieten sucht – indem er ihnen, wie El Brocense in Bezug auf die antike Dichtungspraxis anschaulich erläutert, in herkulischer Anstrengung die ‘Dichterkeule’ entwindet und sich selbst zu eigen macht:

¹ Zur Poetik Garcilasos im Lichte seiner Kommentatoren vgl. den Beitrag von Güntert in diesem Band.

² Gute Darstellungen der *imitatio*-Poetik in ihrer ästhetischen (*translatio studii*) und politischen Dimension (*translatio imperii*) liefern Cruz (1988) und Navarrete (1997).

Virgilio [...] se honrava deste nombre [hurtos]. Porque diciéndole sus émulos y detractores, que todo quanto tenía, era hurtado de Homero, respondió: *Magnarum esse virium Herculi clavam extorquere de manu*. Como si digera: Así como es muestra de grandes fuerzas sacar de las manos de Hércules la maza, y quedarse con ella; así tomar a Homero sus versos y hacerlos propios, es erudición, que a pocos se comunica. Lo mismo se puede decir de nuestro Poeta [Garcilaso], que aplica y traslada los versos y sentencias de otros Poetas, tan a su propósito, y con tanta destreza, que ya no se llaman ajenos, sino suyos; y más gloria merece por esto, que no si de su cabeza lo compusiera, como lo afirma Horacio en su Arte Poética (Gallego Morell 1972: 23-24).

In der Folge soll in einer konzentrierten Re-Lektüre von zwei der prominentesten Sonette des *Siglo de Oro* exemplarisch das Streitspiel von Nachahmung und Überbietung verfolgt werden, bei dem Garcilaso die Funktion des Gelenks in einem sowohl rückwärts als auch nach vorne gerichteten intertextuellen Dialog zukommt. Die Analyse der themengleichen, den *carpe diem*-Topos aktualisierenden Gedichte³ fokussiert den Blumenschmuck, die *flores*, und geht dabei besonders auf die implizierten Geschlechterverhältnisse ein; in einem knappen Ausblick wird die Reihe in die *edad de plata* verlängert.

2. Garcilaso im Zeichen von *imitatio* und *aemulatio*

- En tanto que de rosa y d'azucena
se muestra la color en vuestro gesto,
y que vuestro mirar ardiente, honesto,
4 con clara luz la tempestad serena;

y en tanto que'l cabello, que'n la vena
del oro s'escogió, con vuelo presto
por el hermoso cuello blanco, enhiesto,
8 el viento mueve, esparce y desordena:

coged de vuestra alegre primavera
el dulce fruto antes que'l tiempo airado
11 cubra de nieve la hermosa cumbre.

Marchitará la rosa el viento helado,
todo lo mudará la edad ligera
14 por no hacer mudanza en su costumbre.

(Garcilaso de la Vega 1995: 43)

³ Der sich aus der hedonistischen Liebesdichtung der Antike speisende *carpe diem*-Topos erfreut sich in Spanien einer in der Renaissance einsetzenden und nie abbrechenden, reichen Tradition, die González de Escandón (1938) dokumentiert.

Mit diesem Sonett führt Garcilaso das *carpe diem* auf der Iberischen Halbinsel ein. Dessen prototypische Kennzeichen sind in einem Zusammenspiel von Pragmatik und Semantik die immer gleichen drei Sprechweisen in Verbindung mit den immer gleichen Sachverhalten: Das Lob gegenwärtiger Schönheit mündet in die Aufforderung, diese sogleich zu nutzen, denn, so die Warnung, sie wird allzu rasch vergehen. Diese typische Dreiteilung im Zeichen rhetorischer *persuasio* erkennt bereits Fernando de Herrera: “El sujeto es la belleza, alabada por las partes y efectos que hace, y el deleite de ella, a que le persuade con la brevedad de la vida” (Gallego Morell 1972: 369). Das Thema sei keineswegs neu, sondern ein vielmals behandelte Topos, wenngleich ein sehr schöner: “este lugar común es bellissimo” (375). Bereits El Brocense vermerkt Garcilasos unmittelbare Quelle: “Este florido Soneto es sacado del Tasso”, und er zitiert Bernardo Tassos Text sogleich:

- Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno
 A l'ampia fronte con leggiadro errore:
 Mentre che di vermiglio, il bel colore
 4 Vi fa la Primavera il volto adorno:
 Mentre che v'apre il ciel piu chiaro il giorno,
 Cogliete ò giovenette il vago fiore
 De i vostri piu dolci anni, et con amore
 8 State sovente in lieto et bel soggiorno.
 Verra poi'l verno, che di bianca neve
 Suole i poggi vestir, coprir la rosa
 11 Et le piagge tornar aride et meste.
 Cogliete ah stolte il fior, ah siate preste,
 Che fugaci son l'hore e'l tempo lieve
 14 Et veloce a la fin corre ogni cosa.

(Gallego Morell 1972: 269)

Wie unschwer zu erkennen ist, gehorcht Garcilaso dem Gebot der *imitatio* und übernimmt die topische *res*, die auch Tasso im typischen Dreischritt verhandelt: Lob der gegenwärtigen Schönheit, Aufforderung zum Genuss und Warnung vor dem Alter. Garcilaso markiert seine Schuld u.a. durch die Übernahme der temporalen Konjunktion, in exakter Positionsäquivalenz als Anapher: das dreifache “Mentre” kehrt wieder als “En tanto que” (1, 3, 5), wobei die leichte Variation – die Ersetzung des zu erwartenden “mientras” durch “en tanto que” sowie die Ellipse in Zeile 3 – bereits Garcilasos Umakzentuierungs-

gestus indiziert. Auf der Ebene der *inventio* kann Garcilaso nicht überbieten, wohl aber in der *dispositio*. Was Tasso zerstreut, bindet Garcilaso zusammen: Denn der Sprecher bei Tasso, der sehr erregt ist, hängt an seinen mit Zeile 11 vollzogenen argumentativen Dreischritt nochmals die Aufforderung und die eindringliche Mahnung an und unterstreicht durch die Rekodierung seine pädagogische *persuasio*-Intention. Durch sein aufgeregtes Insistieren enthüllt er zugleich, dass sich hinter seinem pädagogischen Eros ein etwas anders motivierter verbirgt; seine fürsorgliche Rede zu der Schar junger Mädchen entpuppt sich in diesem Licht als päderastisch eingefärbter Verführungsversuch von für ‘dumme Gänse’ gehaltenen “giovanette”⁶, die, da sie partout nicht hören wollen, als unbelehrbare “stolte”¹² beschimpft werden.⁴

Garcilaso ordnet die topischen Argumente klarer an: Er amplifiziert das Schönheitslob, indem er es über die ganze Oktave zieht, er verknappt die Einladung zur Lust, die bei Tasso die Zeilen 6-8 und die Zeile 12 einnimmt, auf nur anderthalb Zeilen (9-10) und belässt bei der Warnung vor der Vergänglichkeit – in einer von Herrera für unschön empfundenen sentenzhaften Rekodierung – in etwa den von Tasso zugemessenen Textraum (Tasso Z. 9-11, 13-14; Garcilaso Z. 10-14). Eine deutliche Umakzentuierung nimmt Garcilaso in der Adressateninstanz vor: Wer in seinem “vuestro”² eine Mädchenschar aufgerufen sieht, wird sogleich enttäuscht; Garcilaso wendet sich, in Umkehr der Tassoschen Asymmetrie, geradezu ehrfürchtig an eine einzige Dame und, wie es scheint, an eine besonders züchtige. Doch hier überbietet Garcilaso auf raffinierte Weise Tasso und seine eigene, dominant petrarkistisch und neoplatonistisch ausgerichtete Sonettddichtungspraxis. Seine Dame erscheint zunächst im oxymoralen Widerstreit von züchtiger Zurückhaltung (“azucena”¹, “honesto”³, “clara luz”⁴ “serena”⁴) und dadurch noch gebändigten Anzeichen der Lust (“rosa”¹, “ardiente”³, “tempestad”⁴), doch verschiebt sich die Balance im zweiten Quartett subtil und dennoch deutlich hin zum Pol der Lust,

⁴ Die für den *carpe diem*-Topos konstitutive Verführungsrede hat ihr antikes Vorbild im “paränetische[n] Sprechen” der Liebeselegie: “Dort [in der *Amores*-Dichtung] haben mahnendes Zureden mit dem Zweck des Werbens um die Gunst der bzw. des Geliebten und erotodidaktische Unterweisung des Lesers, der Freunde des *poeta/amator* und der *puella* bzw. des Knaben ihren festen Platz” (Holzberg 2001: 5).

wie sich im aufgeknoteten, frei im Wind wehenden Haar zeigt; das zupackende Spiel des Windes, das klimaktisch in nicht mehr züchtiger Unordnung gipfelt („desordena“⁸), bereitet so die sich unmittelbar anschließende Aufforderung zum Genuss der Lust vor. Mit dieser in den Gestus der Verehrung eingeschriebenen unterschwelligen Erotisierung der Dame überbietet Garcilaso die Tradition und er übertrumpft sich gewissermaßen selbst, wenn auch ‘nach unten’, indem er die edlen Liebeskonzeptionen des *amor honesto* und *amor contemplativo* hier lasziv unterschreitet.⁵

Eine weitere Überbietungsstrategie, so meine These, betrifft die aufgerufene Botanik. Wie schon El Brocense anmerkt, greifen Tasso und Garcilaso auf einen prominenten Prätext zurück, dessen berühmtes Schlusdistichon lautet: “Collige, virgo, rosas, dum flos novus, et nova pubes,/ Et memor esto aevum sic properare tuum”. Wenn sich El Brocense auch in der Quellenangabe irrt – er schreibt das Zitat einem “florido epigrama” (Gallego Morell 1972: 269) Vergils zu, wo es doch, wie Herrera besser weiß, die ausladende Rosenelegie des Ausonius beschließt –, so lenkt er gleichwohl den Blick auf die in der Aufforderung zum Rosenbrechen kaum verhüllte Deflorationssemantik. Ausonius erhebt die Rose bekanntlich zur prototypischen Metapher und zum topischen Überredungsargument aller *carpe diem*-Dichtung.⁶

⁵ Garcilaso erweist sich so bereits in der Oktave als raffinierter Spieler mit den drei zentralen in der Renaissance zuhandenen Liebesdiskursen – dem neuplatonischen *amor contemplativo*, dem petrarkistischen *amor honesto* sowie dem hedonistischen *amor lascivo* –, die kulturelles Wissen der Zeit waren und die etwa Fernando de Herrera in seinem Kommentar zu Garcilasos Sonett VII prägnant referiert (Gallego Morell 1972: 329). Die Idee, die europäische Liebeslyrik von Renaissance und Barock grundsätzlich als Diskurstypenspiel zu begreifen, stammt von Hempfer (1993). Dass bereits die Dichtungspraxis der ersten spanischen ‘Petrarkisten’, Garcilaso und Boscán, einem solchen Diskurstypenspiel unterstellt ist, zeigt Weich (2001) am Beispiel Boscáns.

⁶ Als Attribut der Venus konnotiert die Rose – “la flor de Ciprys” – die mit der Göttin der sinnlichen Liebe verbundenen “ideas de belleza, voluptuosidad, fecundidad y maternidad, [...] primavera, fecundación de los campos, fiestas nupciales, orgías”, aber, aufgrund ihrer kurzen Dauer, auch Vergänglichkeit und Tod (González de Escandón 1938: 10-11). Ein von den Gelehrten bislang übersehener, früherer Prätext zu Garcilasos Sonett ist möglicherweise das Theokrit zugeschriebene, aber nicht von ihm stammende Idyll XXIII, “Der Liebhaber”. Es handelt sich dabei um ein Paraklausithyron, die “Klage an der Tür” eines abgewiesenen Liebenden (Holzberg 2001: 9). Der Liebhaber, der seinen Selbstmord ankündigt, warnt den spröden Knaben: “Auch die Rose ist schön, und die Zeit läßt sie welken; auch das Veilchen ist schön im Frühling, und schnell wird es alt;

Tasso nimmt daher "la rosa"¹⁰ auf, belässt sie aber in überraschender Untererfüllung in ihrer buchstäblichen Bedeutung; gleichwohl kommt im zu pflückenden "vago fiore"⁶ die hinter seiner Aufforderung stehende Absicht deutlich zum Vorschein. Garcilaso verschiebt die Erotik der Blumen; er nutzt die "rosa"¹ zunächst als bereits konventionalisierten Tropus im Rahmen des petrarkistischen Schönheitskatalogs zur Bezeichnung der Frische und Gesundheit anzeigenden Rötung der Wangen der Dame. Sodann verwendet er die Rose in Zeile 12 nochmals, dabei aber wie Tasso in ihrer banalen eigentlichen Bedeutung. In diesem Licht erweist sich seine Aufforderung als besonders raffiniert: Zwar schließt er mit "coged"⁹ unmittelbar an Ausonius und Tasso an, aber er verdrängt das brutale Konnotat syntaktisch im sich dazwischenschiebenden Hyperbaton ("de vuestra alegre primavera"⁹) und semantisch in einem die Flora kaschierenden "dulce fruto"¹⁰. Sein Sprecher befindet sich damit, in einer den hedonistischen Impetus bremsenden Überschreibung, gleichfalls im oxymoralen Widerstreit von Drängen und Zurückhaltung, wie er traditionell den petrarkistisch Liebenden kennzeichnet.⁷

3. Góngora im Zeichen der *aemulatio*

Góngora, der ein gutes halbes Jahrhundert nach Garcilaso kam, stand unter erhöhtem Druck: er musste nicht nur die antiken *auctores* und den rinascimentalen *poeta laureatus* Petrarca überbieten, sondern auch noch den heimischen *príncipe de los poetas* sowie dessen unmittelbare Nachahmer,⁸ und zudem hatte er es noch seinen zeitgenössischen, sehr zahlreich gewordenen und oftmals ganz und gar nicht ungeschickten Dichterrivalen zu zeigen, ein Kampf, der zuweilen mit unfeinen Mitteln ausgetragen wurde und den in seiner Anbindung an den Übervater Petrarca in jüngerer Zeit Ignacio Navarrete mit seiner an Harold Bloom anknüpfenden Studie *Los huerfanos de Petrarca* nachzeichnet.

weiß ist die Lilie, sie welkt, wenn sie sich neigt [...], auch die Knabenschönheit ist schön, doch nur kurze Zeit lebt sie. [...]" (Theokrit 1999: 173-174).

⁷ Vgl. dazu Regn (1987: 26-32) sowie die reichhaltigen Belege im Rahmen einer 'Liebe im Infinitiv' bei König (1983).

⁸ Die produktive Rezeption Garcilasos im 16. Jahrhundert, sowohl in der ablehnenden "reacción tradicionalista" als auch bei den nacheifernden "discípulos de Garcilaso", umreißt knapp Gicovate (1983); Gallego Morell (1978) verfolgt sie bis ins 20. Jahrhundert.

3.1 Unterbietung der Lust? Gewalt und misogynie Vernichtung

- Mientras por competir con tu cabello
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
4 mira tu blanca frente el lilio bello;
mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
8 del luciente cristal tu gentil cuello,
goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
11 oro, lilio, clavel, cristal luciente,
no sólo en plata o víola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
14 en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

(Góngora 1980: 230)

Góngora überbietet zunächst auf dem Feld der *elocutio*, indem er den gemäßigten Redeschmuck Garcilasos in barocker Ostentation zu einem Monument der Künstlichkeit ausbaut. Dies ist hinlänglich bekannt und mehrfach dargelegt worden, u.a. in Anschluss an Dámaso Alonso von den mit ihm rivalisierenden Robert Jammes (1967: 365-371) und Nadine Ly (1994). Góngora zergliedert seine Adressatin demnach in vier gleichmäßige Körperteile und zieht sie so, in einer eindrucksvollen *correlación cuatrimembre*, durch die ersten drei Strophen durch, bevor er sie, zusammengeschnürt zur *correlación bímembre*, in Zeile 12 und 13 der drohenden Vernichtung preisgibt und schließlich in einer die bisherige Symmetrie verweigernden fünfgliedrigen finalen Pointe feierlich zerstört. Góngora unterbietet die Lust, indem er den schon bei Garcilaso deutlich verknappten *carpe diem*-Aufruf nochmals verkürzt auf nur noch eine Zeile (9), und zelebriert im Gegenteil – im für die Ästhetik der ‘schiefrunden Perle’ des *barroco* charakteristischen symmetriesprengenden Schlussvers – in asyn-detischer Klimax die zunehmende Auflösung der schönen Frau in Nichts,⁹ die er, durch die signifikante Vermehrung der Tonstellen,

⁹ García sieht bei Góngora eine auf die “destrucción final” angelegte, linear-christliche Zeitkonzeption gegeben, während Garcilaso hingegen im Rahmen eines zyklisch-‘heidnischen’ Konzepts argumentiere, das auf *mudanza*, auf Metamorphose angelegt sei (1998: 395-399).

auch metrisch verweilend auskostet.¹⁰ Es ist misogyne Gewalt gegen Frauen, gewiss, wie etwa unlängst Vittoria Borsò (1999 und 2000) herausstellte. Doch die Gewalt, die der gongorinischen Dame angetan wird, ist eine lediglich in die Korrelation gezwungene rhetorische und sprachliche, jedoch keine sexuelle. Meine Analyse der *aemulatio* setzt wiederum an der Flora an. Auffällig ist nämlich, dass Góngora die prototypische Rose gerade nicht verwendet. Seine Aufforderung enthält kein Deflorationskonnotat; weder ein *coger* findet sich in Zeile 9 noch eine irgendwie geartete Blume; zwar soll die Dame ‘genießen’ – *gozar* hat im *Siglo de Oro* eine breite Skala von Bedeutungsnuancen¹¹ –, doch Objekt des Genusses ist ihr eigener, fragmentierter, zertrümmerter Körper. Auf hinterhältige Weise bietet Góngora stattdessen in der “*viola troncada*”¹² ein Deflorationskonnotat an, das freilich in die Irre führt. Dementsprechend lohnt ein intertextuelles Verweilen bei dieser durch die ungewöhnliche *esdrijula*-Betonung auffällig akzentuierten *viola*.

Zum einen nimmt Góngora damit wiederum Garcilaso auf, und zwar die *Canción V*, die “Ode ad florem Gnidi”, die, wie Wolfgang Matzat (1999) gezeigt hat, ihrerseits in einem vertrackten Verhältnis zur Gewalt steht. Bei Garcilaso findet sich die “*viola*”²⁸ doppelt hervorgehoben durch die Reimstellung sowie die metrische Spreizung des Diphthongs zur Diärhese. In einem überraschenden Spiel mit den Geschlechterverhältnissen bezeichnet die *viola* nicht nur paronomastisch die umworbene und sich zierende Violante, sondern gerade den zurückgewiesenen Liebenden selbst, der “*convertido en viola, / llora su desventura*”²⁸⁻²⁹; zudem kommt über die *viola*, so Matzat, als “klagen- des Musikinstrument” eine metapoetische, autoreferentielle Dimension ins Spiel. Als “Blumenname” konnotiert *viola* zudem, “in Anlehnung an eine Ode von Horaz”, “die Blässe des Liebenden” (Matzat 1999: 25).

¹⁰ Die metrische Lust an der Vernichtung zeigt sich schon eine Zeile vorher, in der im Skandal des unmittelbaren Aufeinanderprallens zweier Tonstellen die Adressatin und ihre schmückenden Teile (“*tú y ello*”) brutal zusammengezwängt werden zu ihrem gemeinsamen Untergang.

¹¹ Herrera definiert in seinem Kommentar zu Garcilasos Sonett VII die Liebe als “*deseo de gozar la hermosa*” (Gallego Morell 1972: 329), wobei dieses *gozar* zum Angelpunkt der drei Liebesstufen wird, insofern der neoplatonistisch vs. der petrarkistisch vs. der lasziv Liebende ihren *deseo de gozar* jeweils in unterschiedliche Richtungen lenken.

Zum anderen möchte ich aber eine weitere Filiation vorschlagen und dabei mit Ovids *Metamorphosen* argumentieren. Dort verwandelt sich nämlich die im unerfüllten Liebeswahn zu Apoll vergehende Nymphe Clytie:

[...] nec se movit humo: tantum spectabat euntis/ ora dei vultusque suos
flectebat ad illum./ membra ferunt haesisse solo, partemque coloris/ luri-
dus exsanguis pallor convertit in herbas;/ est in parte rubor, violaeque
simillimus ora/ flos tegit. illa suum, quamvis radice tenetur, vertitur ad
Solem, mutataque servat amorem.¹²

Clytie, die Sonnenblume, wird hier in auffällige Ähnlichkeit zur *viola* gesetzt; ihre Geschichte ist eine von Liebe, Gewalt, Zurückweisung, Eifersucht und Rache. Clytie liebt Apoll, doch dieser hat nur Augen für die Nymphe Leucothoë, die er, da sie sich verweigert, mit Gewalt nimmt. Die eifersüchtige Clytie entdeckt dies dem Vater, der die vergewaltigte Tochter lebendig begräbt. Rasend versucht Apoll vergeblich, mit seinen Strahlen die aufgehäufte Erde zu durchdringen; aus der Nymphe erwächst der Weihrauchbaum. Die Verräterin Clytie – die somit nichts anderes tat als das, was Apoll selbst getan hat, als er nämlich dem Vulkan den Ehebruch von Venus mit Mars anzeigte – siecht in Trauer vor sich hin, bis auch sie im Sterben verwandelt wird. Góngora imitiert und akzentuiert um; seine “*viola troncada*” verweist gerade nicht auf Leucothoë, sondern auf die verschmähte Clytie. Die Gewalt geht bei ihm nicht vom Sonnengott oder einem anderen männlichen Verführer aus, sondern vom biologischen Altern. Die böse Insinuation Góngoras liegt darin, dass seine Dame als alte Jungfer sterben und sich, wie Clytie, vergebens nach dem sie vergewaltigenden Sonnengott sehnen wird – als Strafe dafür, dass sie sich zuvor allzu hochmütig und verletzend-abweisend verhielt (“*con menosprecio*”³, “*con desdén*”⁷). Die narzisstische Überheblichkeit und sterile Künstlichkeit der Dame schlägt somit unversehens um; als “*viola troncada*” ist sie, in Negation des paronomastisch zugespielten Namens, gerade keine *violada*. Die misogyne Gewalt erweist sich in diesem Licht als

¹² Ovid (¹¹1988: IV, 264-270, 136). Rösch übersetzt: “[Clytien] rührte vom Boden sich nicht. Nach dem Antlitz des wandelnden Gottes/ schaute sie nur und richtete stets nach ihm ihre Blicke./ Fest mit dem Boden verwuchs, so sagt man, ihr Leib, und die Todes-/ blässe ließ ihre Farbe zum Teil sich wandeln in bleiches/ Grün; ein Teil ist rot. Eine veilchenähnliche Blüte/ deckt das Gesicht. Sie wendet, obwohl die Wurzel sie festhält,/ stets der Sonne sich zu und bewahrt, auch verwandelt, ihr Lieben” (137).

Warnung vor der Kontakt mit dem Anderen ablehnenden Selbstverliebtheit und als Strafe für ein selbstgenügsames *noli me tangere*.¹³

Eine weitere Pointe des intertextuellen Bezugs liegt schließlich darin, dass Ovid diese grauenvolle Geschichte von Leuconoë erzählen lässt, einer der drei Töchter des Minyas; die anti-bacchantischen sowie metapoetischen Komponenten, die mit diesen verbunden sind,¹⁴ will ich dabei übergehen. Mich interessiert in unserem Zusammenhang nur ihr Name, da er bereits früher an überaus prominenter Stelle erscheint, nämlich in der Ode I, 11 des Horaz, in der bekanntlich zum ersten Mal überhaupt der Topos des *carpe diem* lexikalisch belegt ist. Die dort vordergründig ausgesprochene Empfehlung, durch beherztes Arbeiten den Tag bestens zu nutzen, findet sich hintergründig überschrieben durch die Anrede an die Adressatin "Leuconoe", die "Geliebte des Dichters", wie der Herausgeber Färber kommentiert (Horaz 1985: 685), und eine Dame mit nicht ganz sittlichem Lebenswandel, wodurch schon bei Horaz in die pädagogische Rede ein stark hedonistisches Interesse einfließt. Über eine Kette von Blumen und Namen, die von der *viola* über Clytie zu Leuconoë führt, über Garcilaso zurück zu Ovid und zu Horaz, stellt Góngora seinerseits eindrucksvoll seine eigene *competición* mit den Meistern des *carpe diem* unter Beweis.¹⁵

¹³ Als 'schwächlich-hinfällige' Blume ("plante chétive") definiert Orobítz (1997: 74-75) die *viola*. Sie verweist auf zwei antike Mythen, in denen sie ihren Platz hat: Beim Veilchenpflücken wird Proserpina von Pluto geraubt und in die Unterwelt verbracht; aus dem Blut des sich selbst entmannenden Attis, des Geliebten der Kybele, entsteht das Veilchen. Beide Mythen verstärken somit die auch bei Góngora mitschwingenden Konnotationen von sexueller Frustration und Tod.

¹⁴ Vgl. den Eintrag bei Hederich (1996: 1461): "LEVCONÖE [...], des Minyas Tochter, wollte dem Bacchus keine göttliche Ehre erweisen, und blieb daher an dessen Feste daheim, und wirkete dafür. Allein, indem sie die Zeit desto besser hinzubringen, einander allerhand Fabeln erzählten, hörten sie unvermuthet einen Lärm von Pfeifen, Trommeln und dergleichen Instrumenten, ohne daß sie doch etwas sahen, empfanden auch einen starken Geruch von Myrrhen und Safrane. Endlich sahen sie mit größtem Erstaunen, daß ihr Geweb sich in Epheu, die Kleider in Weinstöcke, die Fäden in Ranken u.s.f. verwandelten. Das Zimmer, weil es sonst schon wollte dunkel werden, wurde voller Lampen, Lichter und allerhand wilden Thieren, und indem sie sich mit einander verstecken wollten, wurden sie insgesamt in Fledermäuse verwandelt".

¹⁵ Mit seinem Tadel eines spröden Liebesobjekts imitiert Góngora dabei weitere *carmina* des Horaz, die bei Garcilaso zwar nicht ausgesponnen, von seinen Kommentatoren aber benannt werden; so verweist El Brocense auf die schadensfroh an die gealterte Lyce gerichtete Ode IV, 13 (Gallego Morell 1972: 269-270),

3.2 Lustvoller *Homenaje*

- Ilustre y hermosísima María,
 mientras se dejan ver a cualquier hora
 en tus mejillas la rosada aurora,
 4 Febo en tus ojos, y en tu frente el día,
 y mientras con gentil descortesía
 mueve el viento la hebra voladora
 que la Arabia en sus venas atesora
 8 y el rico Tajo en sus arenas cría;
 antes que de la edad Febo eclipsado,
 y el claro día vuelto en noche obscura,
 11 huya la aurora del mortal nublado;
 antes que lo que hoy es rubio tesoro
 venza a la blanca nieve su blancura,
 14 goza, goza el color, la luz, el oro.

(Góngora 1980: 231)

In diesem Sonett, mit dem Góngora auf sein eigenes früheres *carpe diem*-Gedicht antwortet, findet sich die Position der Adressatin erneut umakzentuiert. Als intertextuell vorgegebene "María"¹ bedeutet sie eine Reverenz an Garcilaso und seine dritte Ekloge, deren zweiten Vers Góngora wörtlich zitiert. Das Palimpsest setzt sich über die Oktave hinweg fort in der Aufnahme von Garcilasos Sonett XXIII im parallelen Schönheitskatalog, und nicht zuletzt ist der Verweis auf den Gold führenden "rico Tajo"⁸ eine Hommage an die Heimat des Dichtersoldaten, der gerade in seiner dritten Ekloge einen am Tajo gelegenen, deutlich poetologisch aufgeladenen *locus amoenus* beschreibt, mit dem er seinen Anspruch der Überbietung der antiken Eklogentradiation formuliert. Die *correlación trimembre* der Körperteile und ihrer Attribute wirkt hier weit weniger gewaltsam als im vorherigen Sonett; der Lobpreis gegenwärtiger Schönheit mündet nicht in Tadel und Rache nehmende Vernichtung, sondern die Schönheit bleibt selbst im Alter intakt, wie die Überbietungsformel Zeile 13 nahe legt; die Aufforderung, die in einer effektvollen Variation der *dispositio* in die Schlusszeile gerückt ist, summiert in asyndetischer metaphorischer Reihung die Reize der Dame, die nun hedonistisch, über die Epanalepse "goza, goza"¹⁴, zum Genuss dargeboten werden sollen. Von

Herrera auf die an den narzisstischen Ligurinus gerichtete Ode IV, 10 (Gallego Morell 1972: 373-375).

vanitas, von Todesstimmung ist in dieser heiteren Variation keine Spur; allenfalls die Insistenz auf den "Febo"^{4,9} insinuiert Gewalt, aber auch Lüsterheit, denn der mythologischen Metapher kommt über den Verweis auf Apoll nicht nur metapoetische Qualität zu, sondern sie bringt auch, eingedenk der *viola*-Stelle in den *Metamorphosen*, den vergewaltigenden Sonnengott ins Spiel – der nun freilich in einem neuakzentuierenden *gendering* aus den Augen der Frau blitzt.

Góngoras Behandlung des *carpe diem*-Topos geht somit nicht einfach in der Formel auf, dass der *converso* in übereilfertiger Erfüllung gegenreformatorischer Normen über die Akzentuierung der *vanitas* seine Orthodoxie bekundet (so etwa Borsò 1999: 98-101 und Borsò 2000: 164-166); die *vanitas* bezieht sich bei ihm zudem, zumindest im Argument des fiktiven Sprechers von "Mientras por competir", primär auf die Eitelkeit der kalt verachtenden und unzugänglichen Dame, nicht von vornherein auf die desillusionierte Einsicht in die Nichtigkeit alles Irdischen. Es ist vielmehr davon auszugehen, dass zu einer Zeit, in der unterschiedliche Diskurse gleichzeitig zuhanden sind, auch unterschiedliche Sinnmuster gleichwertig nebeneinander stehen, ein bekannt misogynen wie auch ein nicht frauenunfreundlicher Góngora, ein Góngora, bei dem sich *culteranismo* und *conceptismo* gleichermaßen finden, bei dem der dionysische Schatten des *príncipe de las tinieblas* unausgesetzt rivalisiert mit dem apollinischen Licht des *príncipe de la luz*. Die Pluralisierung der Stile entspricht zudem einer Pluralisierung im Bereich der Geschlechterverhältnisse; dass diese nicht nur Frauenkonstruktionen als traditionelle Objekte männlichen Liebes- bzw. Vernichtungsbegehrens betrifft, sondern bei Góngora möglicherweise auch die Konstruktion von Männlichkeit, dafür haben in jüngerer Zeit Paul Julian Smith (1989: 51-60) und Bernhard Teuber (2000: 644-648) den Blick geöffnet. Die *obscuritas in verbis* der *Soledades* würde demnach nicht nur dazu dienen, eine über die Maßen einfache, geradezu banale Geschichte künstlich aufzubauschen und im Übertrumpfungsgestus der Hyperfunktion des Stils die *elocutio* selbstzweckhaft und ostentativ zu feiern, sondern in der Rückübersetzbarkeit tropischer Rede in vermeintlich klare Eigentlichkeit gerade auch eine *obscuritas in rebus sexualibus* zu inszenieren, die die Figur des Protagonisten, des liebesunglücklichen jungen *náufrago* und *peregrino*, betrifft. Denn auch dieser überaus schöne junge Mann steht im Zeichen der *aemulatio*: besser als Ganymed vermöchte er, Zeus den

Becher zu reichen. Hinter dem im mythologisch-kosmischen Eingangsbild der *Soledades* affizierten heterosexuellen Vergewaltigungsmythos des *rapto de Europa* scheint so übertrumpfend sein homosexuelles Pendant hervor, der *rapto de Ganímedes*. Diese Spur ließe sich an weiteren Texten Góngoras, auch an Sonetten, verfolgen: Drastisch etwa als schwule Dreierbeziehung in dem attribuierten Sonett “Hay entre Carrión y Tordesillas” (Góngora 1980: 304), wo die Deutlichkeit sich nur rechtfertigt durch die komisch-satirische Behandlung des Themas; raffiniert versteckt etwa in “De pura honestidad templo sagrado” (Góngora 1980: 118), wo sich in die heterosexuelle Matrix des Frauenlobs subtextuell ein homosexuelles *gendering* einschleicht¹⁶ und dies nicht etwa von vornherein in der Lizenz komischer Enthebung, sondern im Rahmen eines ganz und gar ernsten petrarkistisch-neoplatonischen Wettstreits. Was bei Góngora sich im Zeichen von Maske und Signal andeutet – direkt sagbar war dieses Thema nicht, denn immer noch loderten die *hogueras* des *Santo Oficio* –, wird bei späteren Nachahmern teils versteckt, teils deutlich artikuliert. Ich springe, die zeitlichen Grenzen meines Themas sprengend, vom *Siglo de Oro* in die *edad de plata* und füge meinen Ausführungen eine kurz gehaltene Koda an.

4. Garcilaso und Góngora im Zeichen der *aemulatio* bei Lorca und Gil-Albert

Das Silberne Zeitalter steht mit seinen Eckdaten 1927 und 1936 programmatisch im Zeichen der Konjunktur von Góngora und Garcilaso. Ich will auf zwei Dichter eingehen, die aus Anlass des 400. Todestags des toledanischen Meisters sich auf das Sonett besinnen und dabei zugleich zeigen, dass sie auch die *jeri-gonza gongorina* perfekt gelernt haben:¹⁷ Lorca und Gil-Albert. Ich konzentriere mich dabei wiederum auf den Blumenschmuck und führe die durch *rosa* vs. *viola* begonnene Reihe mit *anémonas* und einem *capullo* fort.

¹⁶ Diesen Hinweis verdanke ich Jing Xuan.

¹⁷ In satirischer Zuspitzung der gongorinischen Satzfigur des Hyperbatons zur Wortfigur der Tmesis prägt Quevedo bekanntlich die Formel “jeri(aprendere)gonza” in seinem polemischen Sonett “Quien quisiera ser Góngora en un día”.

4.1 *Sonetos del amor oscuro*

- Soneto de la guirnalda de rosas
 ¡Esa guirnalda! ¡pronto! ¡que me muero!
 ¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!
 Que la sombra me enturbia la garganta
 4 y otra vez viene y mil la luz de Enero.
 Entre lo que me quieres y te quiero,
 aire de estrellas y temblor de planta,
 espesura de anémonas levanta
 8 con oscuro gemir un año entero.
 Goza el fresco paisaje de mi herida,
 quiebra juncos y arroyos delicados,
 11 bebe en muslo de miel sangre vertida.
 Pero ¡pronto! Que unidos, enlazados,
 boca rota de amor y alma mordida,
 14 el tiempo nos encuentre destrozados.
 (García Lorca 1996: 627)

Mit seinem Einleitungssonett variiert auch Lorca den "lugar común [...] bellissimo" (Herrera) des *carpe diem* und signalisiert seine Schuld gegenüber seinen Meistern deutlich über die Positionsäquivalenz in Zeile 9: "Goza". Sein durchwegs von drängender Erregung geprägtes Gedicht intensiviert den hedonistischen Gestus durch die Vielzahl der zur Eile antreibenden Bitten an den Adressaten, das Geschäft der Lust rasch zu vollenden. In der an Góngora geschulten *obscuritas in verbis* versteckt Lorca, so meine These, eine *obscuritas in rebus*, die sich gleichwohl, bei entsprechendem Interesse, auflösen lässt im Hinblick auf eine sich indirekt zeigende homosexuelle Beziehung. Wiederum sprechen die Blumen: Als "anémonas"⁷ sind sie effektiv genau in die Mitte des Sonetts platziert. Wie die Ovidschen *Metamorphosen* erzählen, sind diese als Windröschen entstanden aus dem Blut des sterbenden Adonis, in dessen Lenden ein wilder Eber mit seinen Hauern in rasender Lust tobt. Lorca überschreibt somit die weiblich semantisierte, prototypische *rosa* der Tradition mit den männlichen Adonis-Windröschen und intensiviert die Gewalt der Defloration zu einer animalischen, sadomasochistischen Liebesbeziehung, in der sich der Sprecher mehrfach in die lustvolle Position des Opfers spielt: die des penetrierten Adonis sowie, wenn man die zerstückelten Körper der letzten Strophe und die intensiven metapoetischen Textmetaphern der Eingangsstrophe ("¡Teje deprisa! ¡canta! ¡gime! ¡canta!"²) bedenkt, in

die Position des zerstückelten Orpheus, der von den Mänaden zerrissen wurde aus eifersüchtiger Wut darüber, dass Orpheus sich nach dem endgültigen Verlust der Eurydike den Knaben zuwandte. In katholischer Überschreibung der heidnischen Mythen lässt Lorca seine schwule Orgie im Zeichen von Eros und Thanatos an die Eucharistie anklängen (Zeile 11) und spielt seinen Sprecher damit auch in die Nähe des geopfertten Christus.¹⁸

4.2 *Misteriosa presencia*

- Prohibida porción cuerpo encendido
ingente modelado en los albores
estás, y en torno expandes los calores,
4 desde la testa al pie clamando erguido.
Brisa dora tus cercos que vellidos
escultura es un tronco de sabores,
la sangre íntimo bronce hace rumores
8 como en las sierras ecos van perdidos.
Cuánta y fugaz la vida está en las venas,
cómo estampa el capullo en pectorales
11 el hilo de tu ser fluido enhiesto,
dejemos que las manos vuelvan llenas
de belleza que en órganos fatales
14 bocas digan: esplendor manifiesto.

(Gil-Albert 1981: 26)

Mit seinem allerersten, 1936 veröffentlichten Gedichtband *Misteriosa presencia* schreibt Juan Gil-Albert einen aus 30 Sonetten bestehenden petrarkistischen Mini-*canzoniere*. In ihm überlagern sich die poetischen Stimmen, wie Luis Cernuda in einer frühen Rezension festgehalten hat: Es sei „un libro de bellísimos sonetos, donde un claro sentido de la naturaleza iba expresado con voz de clásico abolengo, en la que se percibía, a veces, un dejo de Góngora y de Mallarmé“. Keine leicht konsumierbare, gefällige Poesie sei dabei herausgekommen, denn „su instinto y su inteligencia le llevan hacia una poesía difícil, donde tal vez el éxito sea menos inmediato“ (Cernuda 1994: 125). Auch Gil-Albert verneigt sich vor Garcilaso, den er imitiert: Er markiert seine Schuld über die prominent im Reim stehenden Lexeme „venas“, und besonders „enhiesto“¹¹, die Garcilaso (Z. 5 und 7) zitierten. Und er überbietet ihn: Das topische, an die Adressateninstanz

¹⁸ Zu einer eingehenderen Interpretation des Sonetts vgl. Weich (2002).

gerichtete "coged" bzw. "goza" überführt er in das zum gemeinsamen Vollzug der Lust einladende "dejemos"¹². Und er überbietet auch die topische Rose, indem er sie durch den "capullo"¹² ersetzt, der gleichfalls effektiv voll platziert ist, nämlich in exakter metrischer Positionsäquivalenz zu dem zweimaligen "rosa" Garcilasos mit dem Ton auf der sechsten Silbe. Die Überschreibung durch den *capullo* ist polykodiert. Durch den Genus-Wechsel von *la rosa* zu *el capullo* ist der Wechsel der Geschlechterverhältnisse indiziert; der *capullo* als besonders junge *rosa in statu nascendi* überbietet noch die jugendliche Frische der Rosenmädchen und streicht dadurch den päderastischen Charakter der Liebesbeziehung hervor. Schließlich kann man darin auch einen metapoetischen Witz sehen, mit dem der *poeta novel* Gil-Albert dem Altmeister und kanonischen *príncipe de los poetas* ein herausfordernd-frechtes *toma, capullo* zuruft.

Garcilasos "florido Soneto" gibt den Impuls für ein nicht enden wollendes Überbietungsspiel, das immer neu Blumen und Blüten in Szene setzt im Gegeneinander von Verehrung und Gewalt, sadistischer und masochistischer Zerstörung, Eros und (kleinem) Tod. Der auf Gegenstandsebene postulierte *deleite* erweist sich durchwegs als (inter-)textuelle Übertrumpfungslust, die ihre Erfüllung findet im schier unabschließbaren Wettstreit poetischer *floración* und *defloración*.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- García Lorca, Federico (1996): "Sonetos del amor oscuro". In: *Obras completas*. Bd. 1 (Hrsg. Miguel García-Posada). Barcelona: Galaxia Gutenberg, S. 627-634.
- Garcilaso de la Vega (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.
- Gil-Albert, Juan (1981): "Misteriosa presencia". In: *Obra poética completa*. Bd. 1. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo/Diputación Provincial de Valencia, S. 13-50.
- Góngora, Luis de (1980): *Sonetos completos* (hrsg. von Biruté Cipliauskaitė). Madrid: Clásicos castalia.
- Horaz (¹⁰1985): *Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch* (hrsg. von Hans Färber). München/Zürich: Artemis & Winkler.
- Ovid (¹¹1988): *Metamorphosen* (hrsg. von Erich Rösch). München/Zürich: Artemis & Winkler.

Theokrit (1999): *Gedichte. Griechisch – deutsch.* (hrsg. und übers. von Bernd Effe). Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler.

Sekundärliteratur

- Borsò, Vittoria (1999): "Zwischen Carpe diem und Vanitas – Überlegungen zum spanischen Sonett in der Renaissance und dem *Siglo de Oro*". In: Stemmler, Theo/Horlacher, Stefan (Hrsg.): *Erscheinungsformen des Sonetts*. Tübingen: Narr, S. 79-106.
- (2000): "Echo antwortet auf Narziß: Zum platonischen Topos bei Lyrikerinnen Lateinamerikas." In: Böger, Astrid/Friedl, Herwig (Hrsg.): *FrauenKulturStudien. Weiblichkeitsdiskurse in Literatur, Philosophie und Sprache*. Tübingen/Basel: Francke, S. 155-176.
- Cernuda, Luis (1994): "Poetas en la España leal (1937)." In: *Obra completa. Prosa II* (Hrsg. Harris, Derek/Maristany, Luis). Madrid: Siruela, S. 123-126.
- Cruz, Anne J. (1988): *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Gallego Morell, Antonio (Hrsg.) (²1972): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos íntegros de los comentaristas de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*. Madrid: Gredos.
- (1978): *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega. Antología poética en su honor/el poeta en el teatro/bibliografía garcilasiana*. Granada: Universidad de Granada.
- García, Gustavo V. (1998): "El intertexto de la imitación en Garcilaso, Góngora y Balbuena". In: *Revista Iberoamericana*, 63, 180 (Santiago de Chile), S. 391-404.
- Gicovate, Bernard (Hrsg.) (1983): *Garcilaso y su escuela poética*. Madrid: Taurus.
- González de Escandón, Blanca (Hrsg.) (1938): *Los temas del "Carpe diem" y la brevedad de la rosa en la poesía española*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Hederich, Benjamin (1996): *Gründliches mythologisches Lexikon* (1770). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Hempfer, Klaus W. (1993): "Shakespeares Sonnets: Inszenierte Alterität als Diskurstypenspiel". In: Mehl, Dieter/Weiß, Wolfgang (Hrsg.): *Shakespeares Sonette in europäischen Perspektiven. Ein Symposium*. Münster/Hamburg: Lit, S. 169-205.
- Holzberg, Niklas (²2001): *Die römische Liebeselegie. Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jammes, Robert (1967): *Études sur l'œuvre poétique de Don Luis de Góngora y Argote*. Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines de l'Université de Bordeaux.
- König, Bernhard (1983): "Liebe und Infinitiv. Materialien und Kommentare zur Geschichte eines Formtyps petrarkistischer Lyrik (Camões, Quevedo, Lope de Vega, Bembo, Petrarca)". In: Hempfer, Klaus W./Straub, Erich (Hrsg.): *Italien und die Romania in Humanismus und Renaissance. Festschrift Erich Loos*. Wiesbaden: Steiner, S. 76-101.

- Ly, Nadine (1994): "Rétro-pétrarquisme: À propos du Sonnet M 228: 'Mientras por competir con tu cabello'". In: Cerdan, Francis (Hrsg.): *Hommage à Robert Jammes*. 3 Bde., Bd. 2. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, S. 755-765.
- Matzat, Wolfgang (1999): "Zum Umgang mit dem Anderen in der spanischen Renaissance: Kommunikation und Gewalt in Garcilaso de la Vegas *Ode ad florem Gni-di*". In: Bremer, Thomas/Heymann, Jochen (Hrsg.): *Sehnsuchtsorte. Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*. Tübingen: Stauffenburg, S. 21-32.
- Navarrete, Ignacio (1997): *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista* (übersetzt von Antonio Cortijo Ocaña). Madrid: Gredos [amerik. Original 1994].
- Orobitg, Christine (1997): *Garcilaso et la mélancolie*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- Regn, Gerhard (1987): *Torquato Tassos zyklische Liebeslyrik und die petrarkistische Tradition*. Tübingen: Narr.
- Smith, Paul Julian (1989): *The Body Hispanic. Gender and Sexuality in Spanish and Spanish American Literature*. Oxford: Clarendon Press.
- Teuber, Bernhard (2000): "Curiositas et crudelitas. Das Unheimliche am Barock bei Góngora, Sor Juana Inés de la Cruz und José Lezama Lima." In: Küpper, Joachim/Wolfzettel, Friedrich (Hrsg.): *Diskurse des Barock. Dezentrierte oder rezentrierte Welt?* München: Fink, S. 615-652.
- Weich, Horst (2001): "La polifonía del discurso amoroso en Juan Boscán: La Canción LII 'Gentil señora mía'". In: Strosetzki, Christoph (Hrsg.): *Actas del V Congreso de la Asociación internacional del Siglo de Oro*. Münster 1999. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, S. 1371-1384.
- (2002): "Obskure Begierden. Blumenmetaphorik und kodierte Körperlichkeit in Lorcás *Sonetos del amor oscuro*". In: Teuber, Bernhard/Weich, Horst (Hrsg.): *Iberische Körperbilder im Dialog der Medien und Kulturen*. Frankfurt/Main: Vervuert, S. 187-200.

Manfred Tietz

**Die Rezeption Garcilasos
im spanischen 18. Jahrhundert.
Garcilaso – “el príncipe de los poetas castellanos”
im Kontext des 18. Jahrhunderts**

Garcilaso de la Vega ist sicherlich derjenige spanische Dichter, dessen Rezeption seit der Erstausgabe seiner Werke zumindest in Spanien selbst bis in die Gegenwart keine einzige Phase mehr oder minder großen Desinteresses vonseiten seiner Leser gekannt hat. Aber auch wenn die Geschichte der Rezeption Garcilasos als des unbestrittenen “príncipe de los poetas castellanos” verschiedentlich dokumentiert und illustriert worden ist,¹ so bleibt doch festzustellen, dass es bislang an einer umfassenden, strikt wissenschaftlichen Darstellung dieser Rezeption fehlt. Dies gilt verstärkt für die Rezeption Garcilasos im 18. Jahrhundert. Zwar sind zwischenzeitlich die Neuauflagen der Lyrik des *Siglo de Oro* bibliographisch erfasst (Bautista Malillos 1988) und auch in einem ersten Überblick gesichtet (Palacio Fernández 1983: 517-544). Es fehlt auch nicht an der ein oder anderen eindringlicheren Studie zur Rezeption einzelner Lyriker des 16. und 17. Jahrhunderts im Spanien der Bourbonen. So etwa zu Luis de Góngora und Fray Luis de León,² den beiden Hauptkonkurrenten Garcilasos um die Publikumsgunst in den verschiedenen Phasen der spanischen Literatur und speziell der Lyrik des 18. Jahrhunderts, dem Spätbarock, der Auf-

¹ Vgl. Gallego Morell (1978). Die knappe Einleitung gibt einen Überblick über “Fortuna y popularidad de Garcilaso de la Vega” (9-27); der Rest des Bandes druckt Texte zur kreativen Garcilaso-Rezeption ab. Zur frühen philologischen Rezeption der Dichtung Garcilasos, deren sprachlicher und literarhistorischer Kommentierung, die ihr faktisch die gleiche Würde wie den klassischen lateinischen Texten zusprach, vgl. Gallego Morell (1966).

² Zur Góngora-Rezeption vgl. den guten Überblick von Glendinning (1961: 323-349). Zu Fray Luis vgl. neben dem älteren generellen Überblick von Atkinson (1933: 363-376) die neuere, vor allem auf Mayans i Siscar konzentrierte Untersuchung von Mestre (1981: 5-64).

klärung mit Neoklassizismus und Anacreontik, bzw. Rokoko sowie der Prärömantik.³ Eine wirklich systematische Studie zu Garcilaso und dem spanischen 18. Jahrhundert, die hier lediglich in Zusammenfassung vorzustellen wäre, liegt bislang aber noch nicht vor.

Der Forschungsstand würde jedoch verzeichnet, wenn der Eindruck entstünde, als sei der Rezeption Garcilasos vonseiten der „dieciochistas“ noch nicht genauer nachgegangen worden. Ein Blick in die zwischenzeitlich kaum noch überschaubare Literatur zum spanischen 18. Jahrhundert, in die neueren Werkausgaben und Monographien zu den verschiedensten Autoren ergibt neben zumindest einem systematischen knappen Überblick (Sebold 1985: 65-89) eine nicht unerhebliche Zahl von Einzelbemerkungen zur Präsenz Garcilasos im Denken und in den Texten der spanischen Autoren des 18. Jahrhunderts. Aus diesen Materialien ergibt sich – wie sich vielleicht mit einer gewissen rhetorischen Übertreibung formulieren ließe – eine Allgegenwart Garcilasos und seines lyrischen Werkes in den einschlägigen literarischen Texten des 18. Jahrhunderts, auch wenn diese Materialien noch einer umfassenden und auf systematischen Kriterien beruhenden Synthese harren.

Ein gutes Beispiel für diese Forschungslage ist die weiterhin als Handbuch anzusehende Geschichte der spanischen Lyrik des 18. Jahrhunderts von Joaquín Arce Fernández (1980). Zwar weisen auch hier eine Reihe von Einzelbemerkungen auf die Präsenz Garcilasos in den verschiedenen literarischen Strömungen und Phasen und bei den verschiedensten Lyrikern des 18. Jahrhunderts hin, die Monographie von Arce Fernández widmet jedoch der Garcilaso-Rezeption selbst kein eigenes umfangreicheres Kapitel.⁴ Grundsätzlich verdienen allerdings seine Ausführungen, die im Übrigen auf eine „penuria de estudios diacrónicos“, d.h. rezeptionsgeschichtlich orientierter Untersuchungen, hinweisen (Arce Fernández 1980: 122), aus methodologischen Gründen durchaus Beachtung: Die Lyrik Garcilasos besaß im 16. und 17. Jahrhundert einen solchen Vorbildcharakter, dass vieles,

³ Die Frage der Periodisierung und Bezeichnung der Literatur und speziell der Lyrik des 18. Jahrhunderts ist noch nicht endgültig geklärt. Zu den hier verwandten Termini vgl. den grundsätzlichen Beitrag von Sebold (1982: 297-326); Sebold (1992: 175-192) sowie Cañas Murillo (1996: 159-169).

⁴ Vgl. die knappen Ausführungen zu „Garcilaso como modelo imitable“ (Arce Fernández 1980: 115-122).

was sie auszeichnete – angefangen von der Metrik, es sei nur auf den Gebrauch des *endecasilabo*, den des Sonetts oder der *lira* verwiesen, über einzelne Themen und Formen bis hin zu einzelnen sprachlichen Fügungen wie den Formeln vom “dorado techo” oder dem “canto no aprendido” der Vögel – zum Gemeingut und durchaus wörtlich wiederholten Formelbestand der spanischen lyrischen Tradition geworden war (Arce Fernández 1980: 115-122). Dies macht es bisweilen unmöglich, selbst beim Vorliegen evidenter Übereinstimmungen von direkter Filiation zwischen einem Autor des 18. Jahrhunderts und Garcilaso zu sprechen. Manches, so stellt Arce Fernández zu Recht fest, was ‘typisch Garcilaso’ zu sein scheint, ist des Öfteren weniger ihm selbst entnommen, als vielmehr über seine zahlreichen Nachahmer im *Siglo de Oro* ins 18. Jahrhundert vermittelt worden. Dennoch kann ganz zweifelsohne für den gesamten hier in Betracht zu ziehenden Zeitraum von einer “ejemplaridad poética de Garcilaso” und von dem Dichter als einem “arquetipo de excelencia poética” gesprochen werden (Sebold 1985: 66-67).

Angesichts dieses verwirrenden *embarras de richesses* soll im weiteren Verlauf des Beitrags wie folgt vorgegangen werden: Zunächst ist nach programmatischen Stellungnahmen von Autoren des 18. Jahrhunderts zu Garcilaso zu fragen. Dann ist zu prüfen, ob es Neuausgaben Garcilasos im 18. Jahrhundert gegeben hat und wie sie legitimiert wurden. Schließlich ist in exemplarischer Weise nach Spuren seiner Werke in der lyrischen Produktion einzelner Dichter der Zeit zu fragen. Anhand dieser Materialien ist im Anschluss zu überprüfen, ob sich aus ihnen ein spezielles Garcilaso-Bild ergibt, d.h. ob gegebenenfalls einzelne seiner Werke, etwa die Eklogen, im Rezeptionsprozess privilegiert wurden. Schließlich bleibt zu fragen, ob sich Phasen stärkerer oder weniger starker Garcilaso-Rezeption im 18. Jahrhundert unterscheiden lassen, ob sich in den drei großen Phasen der spanischen Lyrik des 18. Jahrhunderts – dem Spätbarock bis etwa 1740, dem Neoklassizismus in der Jahrhundertmitte und der sich seit den siebziger Jahren abzeichnenden Präromantik – eine jeweils verschieden starke Auseinandersetzung mit Garcilaso feststellen lässt. In Anbetracht der eingangs skizzierten Forschungslage und der Fülle

des zu bearbeitenden Materials⁵ bedarf es sicherlich keines besonderen Hinweises, dass die hier gemachten Ausführungen keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben können.

Zur generellen Einschätzung der Funktion Garcilasos für die spanische Lyrik des 18. Jahrhunderts sei jedoch eingangs noch einmal Joaquín Arce Fernández mit einer grundsätzlich zweifelsohne weiterhin gültigen Feststellung zitiert: "Garcilaso es para el siglo XVIII español lo que es Petrarca para la poesía italiana: el creador de un instrumento poético, de unas formas expresivas, de una medida sentimental y rítmica que es sinónimo de 'buen gusto'" (Arce Fernández 1980: 154). Hierbei kommt dem Hinweis auf den "guten Geschmack" eine besondere Bedeutung zu, der die Rezeption Garcilasos in einen umfassenderen Kontext situiert. Das vorrangige Ziel der Dichter des – vom Gedankengut der Aufklärung inspirierten – Neoklassizismus war die Wiederherstellung des "buen gusto", d.h. eine entschiedene Abkehr vom "schlechten Geschmack" der vorhergehenden Lyrik, der des Barock, als deren Hauptrepräsentanten Góngora und die 'dunkle Lyrik' seiner zahlreichen Schüler galten. Für die heutige Literaturgeschichte bedeutsam ist dabei, dass die lange Zeit als *afrancesados* – als angeblich sklavische Kopisten Frankreichs und seiner Literatur – verschrieenen Neoklassiker sich bei ihrem Kampf gegen den Barock und dem Bemühen um eine Erneuerung der Literatur nicht auf ausländische – insbesondere französische – Alternativen beriefen, sondern auf die innerspanische – vorbarocke – Tradition zurückgriffen. Dabei kam dem 'Renaissance-Autor' Garcilaso eine besondere Rolle zu. Den Neoklassikern weiterhin in einer generellen Polemik gegen Aufklärung und das spanische 18. Jahrhundert einen Verrat an der spanischen Tradition vorzuwerfen, wie dies Marcelino Menéndez Pelayo getan hatte, entbehrt angesichts dieser Sachverhalte jeglicher Grundlagen.⁶

⁵ Das spanische 18. Jahrhundert hat – anders als im Bereich des Romans – eine außerordentliche Fülle von Autoren und Texten hervorgebracht, die noch der eingehenden monographischen Sichtung bedürfen. Das umfassendste Textkorpus bleibt weiterhin die von Cueto besorgte Ausgabe (1869-1875).

⁶ Vgl. die quellenkritischen Untersuchungen von Sebold (1970).

1. Stimmen zu Garcilaso: Luzán, Azara, Conti und Gómez Ortega sowie Quintana

Die systematische Diskussion Garcilasos, seines Werkes und seiner literarischen Verdienste setzt im 18. Jahrhundert später ein als die Góngoras,⁷ wenngleich als deutliche Replik auf den zugleich bewunderten und gescholtenen ‘dunklen’ Barockautor, beziehungsweise auf seine – noch weit über ihn hinausgehenden und weit weniger genialen – Nachfolger im ausgehenden 17. und im beginnenden 18. Jahrhundert. Der Ort dieser Diskussion ist die 1737 erschienene *Poética* von Ignacio Luzán y Claramunt (1702-1754),⁸ die zweifelsohne als Manifest gegen das ausufernde Spätbarock und als Programmschrift für den Neoklassizismus anzusehen ist und deren ästhetische Grundideen, insbesondere die des “buen gusto”, trotz mancher Polemik im Detail, etwa auch im *Diario de los literatos*, bei den Autoren der zweiten Jahrhunderthälfte großes Ansehen genossen.

In seinem Abriss der Geschichte der spanischen Lyrik, die von einem Dekadenzmodell bestimmt ist, nennt Luzán die Autoren, die nach dem Niedergang der späthöfischen Dichtung die Lyrik reformiert haben:

El primero fue el marqués de Santillana y después vinieron Juan Boscán [...] y Diego de Mendoza y, casi al mismo tiempo, Gutierre de Cetina y Garcilaso de la Vega, cuyos méritos se subrayan de manera especial al constatar que se remontó más que todos y mereció ser llamado príncipe de la lírica española; así, su arrebatada muerte no hubiera cortado a lo mejor las justas esperanzas que, de tan elevado y feliz ingenio, se había concebido; hoy tendría España su poeta, y el solo compensaría abundantemente las faltas de muchos (Luzán 1974: 79-80).

Auch wenn Luzáns Lob für Garcilaso nicht ohne Vorbehalte ist – sein früher Tod verhinderte seine endgültige Reife –, so zögert er nicht, ihm den Titel des “príncipe de la lírica española” zuzugestehen, mit dem Garcilaso schon im 16. Jahrhundert versehen worden war. Im weiteren Text der *Poética* wird Garcilaso systematisch als der Vertreter des “buen estilo” oder “buen gusto” bezeichnet und scharf mit

⁷ Für Glendinning (1961: 323-327) ist die von José León y Mansilla verfasste und 1718 in Córdoba gedruckte *Soledad tercera siguiendo a las dos que dexó escritas el príncipe de los poetas de España* [!] *don Luis de Góngora* das erste Zeichen für eine systematische Auseinandersetzung mit Góngora im 18. Jahrhundert.

⁸ Der Text wird im Folgenden nach dieser Ausgabe zitiert: Luzán y Claramunt (1974).

Góngora kontrastiert, “[que] fue uno de los que más contribuyeron a la propagación y crédito del mal estilo”, d.h. des barocken *conceptismo* und *cultismo*, “estilo sumamente pomposo y hueco, lleno de metáforas extravagantes [...]”.⁹ An Garcilasos Stil und Dichtung wird demgegenüber die sprachliche und poetische Schlichtheit, *sencillez*, und Korrektheit hervorgehoben.

An seiner Dichtung selbst wird – in den einschlägigen drei Kapiteln des zweiten Buchs der *Poética* – die Anmut (*dulzura*) als besonders gelungenes Charakteristikum unterstrichen, wobei für Luzán Schönheit (*belleza*) und *dulzura* das höchste Ziel allen Dichtens sind.¹⁰ Bei seinem Lob Garcilasos geht Luzán sogar so weit, ihn in einer Art spanischer “querelle des anciens et des modernes” bisweilen über Martial und – mit einem seiner berühmtesten Sonette – sogar über Vergil zu stellen.¹¹

Was die Garcilaso-Texte angeht, die in der *Poética* insgesamt zitiert werden, so ist festzustellen, dass den Eklogen mehr Raum und ein höherer Wert eingeräumt wird als den Sonetten.¹² Damit nimmt Luzán

⁹ Luzán (1974: 78). An späterer Stelle nimmt Luzán die Opposition zwischen den beiden Autoren noch einmal explizit und erneut mit einer scharfen Abwertung Góngoras auf: Von dessen Werken heißt es dort, sie seien “monstruos y fantasmas” gewesen, “con mucha mengua y desdoro nuestro, adorados en España y celebrados como milagros de poesía, y, lo que es más, han adquirido a su autor (a lo menos entre los ignorantes, que son muchos) el glorioso dictado de príncipe de los poetas líricos, comparándole injustamente a un Garcilaso, a un Lupercio o Leonardo de Argensola, a un Camoens y a tantos otros ilustres poetas españoles, que con mucha más justicia lo merecían” (vgl. Luzán 1974: 195).

¹⁰ “Del deleite poético y de sus principios: belleza y dulzura” (B. II, Kap. IV); “De la dulzura poética” (B. II, Kap. V); “Reglas para la dulzura poética, dilucidadas con varios ejemplos” (B. II, Kap. VI). Zu diesen Begriffen in der ästhetischen Debatte des 18. Jahrhunderts vgl. Jacobs (1996: insbes. S. 110-122).

¹¹ So findet Luzán, dass Garcilasos Darstellung der Geschichte von Hero und Leander der bei Martial (Epigramm 25) weit überlegen ist (Luzán 1974: 136). Hinsichtlich Vergils stellt er fest, Garcilaso füge einem Gedanken des großen antiken Autors sogar noch “mucha dulzura” hinzu, einem “pensamiento que imitó de aquel verso de Virgilio: Dulces, exuviae, dum fata deusque sinebat, en uno de sus sonetos, donde dice: Ay dulces prendas por mí mal halladas; dulces y alegres cuando Dios quería, etc” (Luzán 1974: 137).

¹² Von den 38 Sonetten Garcilasos werden nur die folgenden vier angeführt: “Cuando me paro a contemplar mi estado” (I); “¡O dulces prendas por mí mal halladas!” (X); “Hermosas ninfas, que en el río metidas” (XI); “Pasando el mar Leandro el animoso” (XXIX). Anzahl und Zählung nach der von Rosso Gallo besorgten Ausgabe (1990).

den "Garcilaso-Kanon" vorweg, der sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts auch sonst allmählich durchsetzen sollte. Er legt den Nachdruck weniger auf den 'Garcilaso petrarquista' der Sonette als auf einen in seiner Liebesauffassung und seiner melancholischen Sicht der Natur eher der Anakreontik und der Vorromantik zugewandten Garcilaso der Eklogen.

Trotz dieser außerordentlichen Hochschätzung Garcilasos als eines sprachlichen und poetologischen Musterautors bei Luzán sollten noch mehr als drei Jahrzehnte vergehen, ehe 1765 in Spanien in der Madrider *Imprenta Real de la Gaceta* eine neue Ausgabe seiner Werke erschien. Sie wurde besorgt von einer der herausragendsten Persönlichkeiten der spanischen Aufklärung, von José Nicolás de Azara (1730-1804),¹³ dem Marqués de Nibbiano, der spanischer Botschafter in Parma, Paris und Rom gewesen ist und sich in den verschiedensten Funktionen mehr als dreißig Jahre im europäischen Ausland aufgehalten hat.¹⁴ Azara war also ein durchaus mit dem Gedankengut und mit der Ästhetik der europäischen Aufklärung vertrauter Mann. Es mag für die allgemeine kulturelle Lage des damaligen Spaniens bezeichnend sein, dass dies die erste Neuauflage Garcilasos nach dem Lyoner Druck von 1658 gewesen ist; bezeichnend für die Garcilaso-Rezeption im 18. Jahrhundert ist aber sicher auch, dass diese Ausgabe zwei weitere Auflagen erhielt, die erste 1788 und eine zweite 1796. Der gleichfalls zum inneren Zirkel der spanischen Aufklärung gehörende kritische Bibliograph der literarisch-wissenschaftlichen Produktion Spaniens zur Zeit Karls III. (1759-1788), Juan Sempere y Guarinos (1754-1830), hat diese Ausgabe folgendermaßen charakterisiert, wobei auffällt, dass er den Nachdruck auf die sprachlichen und weni-

¹³ Vgl. Azara (1765). Der "Prólogo del Editor" umfasst 16 unpaginierte Seiten, die Textausgabe insgesamt 189 Seiten. Die philologisch-literarhistorischen Anmerkungen zu den einzelnen Texten Garcilasos sind wieder abgedruckt bei Gallego Morell (1966: 647-663).

¹⁴ Zur Gestalt des Aufklärers und seiner historischen Situierung vgl. Gabriel Sánchez Espinosa (1994: 149-165). Vgl. auch die aufschlussreiche, den europäischen Horizont Azaras erschließende, bibliographische Arbeit des gleichen Verfassers (Sánchez Espinosa 1997). Die Bibliothek Azaras umfasste 3.100 Bände, darunter auch Autoren, deren Werke die spanische Inquisition verboten hatte, wie die *Encyclopédie* von d'Alembert und Raynals *Histoire des deux Indes* oder Voltaire's *Dictionnaire philosophique portatif*. Von Garcilasos (und Boscáns) Werken besaß Azara drei Exemplare: zwei – im Katalog undatierte – Ausgaben von Antwerpen (1544?, 1556?) sowie die Ausgabe Salamanca: M. Antonio 1547.

ger auf die im engeren Sinn dichterischen Vorzüge Garcilasos legt und hervorhebt, dass dessen modellhafter Stil weniger als Heilmittel gegen die – zwischenzeitlich weitgehend abgeflachte – Góngora-Mode als vielmehr gegen die immer wieder beklagten sprachlichen Schwächen der zeitgenössischen Übersetzungen aus dem Französischen anzusehen ist:

El Señor Don Nicolas de Azara viendo lo afeado que estaba la lengua Castellana por varias causas, y particularmente por las malas traducciones del Frances, se habia propuesto el reimprimir las obras de sus mejores Escritores, para que teniendo á la vista buenos modelos, contuvieran la libertad y facilidad con que algunos la corrompian, introduciendo voces y frases desconocidas en nuestro idioma. Para esto empezó por Garcilaso, mejorando la edicion con la correccion del texto, y con algunas notas oportunas, que señalan los lugares de varios Autores Latinos y modernos, que imitó aquel Autor, y explican algunos versos oscuros y voces antiguadas. Precede un prólogo escrito con mucho gusto, en que da noticia de los varios estados en que se ha visto nuestra lengua, y de las causas de sus progresos y decadencia (Sempere y Guarinos [1787] 1969: 176-177).

Das recht detaillierte Vorwort von Azara ist um zwei Argumente zentriert. Das erste Argument zielt vorrangig auf die Frage der Sprachreinheit. Azara skizziert die Entwicklung der spanischen Lyrik innerhalb der spanischen Geschichte des 16. und 17. Jahrhunderts. Auch er unterscheidet, wie Luzán oder etwa gleichzeitig Cadalso,¹⁵ zwei Phasen in der politischen und intellektuellen Entwicklung des Landes in der jüngeren Geschichte: eine Phase der Renaissance vom Ende des 15. Jahrhunderts "hasta principios del reinado de Phelipe II", eine Epoche militärischer Siege und der geistigen Vorherrschaft Spaniens im damaligen Europa. Darauf folgt eine Phase der politischen und geistigen Dekadenz, die insbesondere mit dem 17. Jahrhundert zusammenfällt und die ihren Tiefpunkt mit jenen Dichtern erreicht, "que, con lo que llamaban *Cultura*, y con sus insípidos equívocos contribuyeron no poco a corromper la frase castellana". Diese Tendenz wurde dann im 18. Jahrhundert durch die schlechten Übersetzungen aus dem Französischen noch einmal verstärkt. Um dieser expliziten sprachlichen und impliziten geistig-poetologischen Korruption entgegenzutreten, entschloss sich Azara, die Werke der spani-

¹⁵ In der 44. der *Cartas Marruecas*, entstanden 1768-1774, veröffentlicht 1793.

schen Klassiker, d.h. jener “Autores que escribieron en el siglo del buen gusto [!]”, als Gegengift auf den Markt zu bringen:

Todas estas consideraciones me han hecho discurrir sobre los medios de atajar los progresos del mal: y á este fin me ha parecido lo más oportuno renovar los escritos de los Patriarcas y fundadores de la lengua castellana: su lectura sola puede acordar los exemplos dignos de seguirse, y restituir la pureza y elegancia de nuestra plática (Azara 1765: unpaginierter *Prólogo del editor*).

Tatsächlich umgesetzt hat er dieses Vorhaben nur für Garcilaso, von dem es heißt

[que] ha sido siempre reputado por uno de nuestros Escritores mas elegantes. El y Boscán fueron los que mas contribuyeron á pulir la Lengua, y los que en la versificación introduxeron el número y medida de los Italianos, substituyendo los endecasílabos á las antiguas coplas españolas de 16. 14. 12. sílabas que usaron Bercéo, el Arcipreste de Hita, Juan de Mena, y otros Poetas de aquellos tiempos (Azara 1765: unpaginierter *Prólogo del editor*).

Der weitere Text, in dem Azara unter anderem die Verdienste seiner Ausgabe hervorhebt,¹⁶ kreist im Wesentlichen um ein zweites Argument. Hier hebt Azara das poetologische Vorgehen von Garcilaso als modellhaft hervor. Dabei handelt es sich um das Verfahren der *imitatio*. Garcilaso habe die “antiguos” nachgeahmt, in dem Bewusstsein, wie Azara unter Verweis auf Boscán formuliert, “que el Poeta, que no haya imitado a los antiguos, no será imitado de nadie”. Dementsprechend stellt Azara Garcilaso als mustergültig im Hinblick auf die Ästhetik des Neoklassizismus dar, dessen zentrale Vorstellung gleichfalls die ‘Nachahmung der Alten’ gewesen ist. Um seine Sichtweise zu bestätigen, hat Azara die Gedichte Garcilasos mit einer Reihe von Anmerkungen versehen, die insbesondere darauf abzielen, dessen Quellen bzw. dessen intertextuelle Bezüge zu den antiken Autoren, vor allem zu Vergil und Ovid, aber auch zu den Italienern (hier besonders zu Petrarca und Sannazaro) herauszustellen. Dabei wendet er sich ausdrücklich gegen die weitschweifigen *Anotaciones* von Herrera (1580) und verurteilt die Anmerkungen der Ausgabe von Tamayo de Vargas (Madrid 1622) als “el mejor dechado de los despropósitos”.

¹⁶ Er selbst bezeichnet seinen Text als “una edición de Garcilaso la más corregida que hasta ahora se ha hecho. Todas las impresiones antecedentes están llenas de errores, muchos versos faltos, y infinitas palabras equivocadas que tuercen y trabucan el sentido”.

Einen im engeren Sinn textkritischen Apparat hat die Ausgabe nicht. Azara gibt an, als Textgrundlage verschiedene Ausgaben (Medina del Campo, Estella [1555], Salamanca [1569], Sevilla [1580] und Lissabon [1626]) sowie "un MS. de cosa de 150. años de antigüedad" herangezogen zu haben. Eine besondere Autorität kommt dieser Edition in der heutigen Garcilaso-Philologie allerdings nicht zu.¹⁷

Der eigentliche Kommentar zu den Gedichten Garcilasos ist recht knapp. Bei aller Bewunderung für Garcilaso spart Azara hier im Übrigen auch nicht mit zum Teil herber Kritik, aus der sich wiederum ein eindeutiger 'Garcilaso-Kanon' ergibt. Zum Sonett III ("La mar en medio y tierras he dexado") stellt er apodiktisch und generalisierend fest:

Los versos 5 y 9 de este Soneto son durísimos. Garcilaso en éste, y en casi todos sus Sonetos, habla del amor con tantas figuras, y con ideas tan poco naturales, tan extraordinarias y confusas, que apenas acierta con lo que quiere decir. De los italianos, a quien imitó, contrajo este mal gusto de espiritualizar, por decirlo así, las cosas más naturales y sencillas; envolviendo unos pensamientos claros en sí con mil rodeos y contraposiciones, que cansan en vez de agradar. Sus Eglogas son cosa muy distinta (Gallego Morell 1966: 649).

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass Azara hier die späthöfisch-petrarkistische Liebesauffassung Garcilasos, wie sie sich in seinen Sonetten findet, von der inhaltlichen, aber auch von der stilistischen Seite her umfassend verwirft. Der Hinweis, dass es sich bei der Liebe um eine "cosa natural y sencilla" handele, die auch entsprechend darzustellen sei, zeigt, dass Azara sich hier in völliger Übereinstimmung mit den anakreontischen Auffassungen seiner Zeitgenossen befindet, wie sie damals unablässig von Cadalso, von Jovellanos, insbesondere aber von dem wohl größten Lyriker der Epoche, Juan Meléndez Valdés (1754-1817) sprachlich und thematisch spielerisch, aber in der Sache durchaus ernst gemeint, wiederholt wurden. Einen viel höheren Rang nehmen demgegenüber die Eklogen ein. Sie sind für Azara die Meisterwerke Garcilasos, wobei er die *Egloga* I als "sin comparación la más bella de las obras de G.[arci] L.[asso], y una de las mejores que se han escrito" (Gallego Morell 1966: 655-656) bezeichnet. Als einzi-

¹⁷ Vgl. Rosso Gallo (1990: 30-31). Dennoch wurde diese Ausgabe von Bedeutung für die weitere – insbesondere die romantische – Wirkungsgeschichte Garcilasos: "Este Garcilaso de Azara es el Garcilaso del Romanticismo" (Gallego Morell 1966: 69).

ge explizite Begründung für seine Wertung führt er an: “Toda esta Egloga está llena de imitaciones de los mejores pasajes de los más famosos Poetas latinos e italianos” (Gallego Morell 1966: 656) – wobei er sich allerdings auf den Nachweis der Parallelstellen bei Vergil beschränkt.

Diese Wertung und der sich daraus ergebende Kanon der Gedichte Garcilasos haben ihren Niederschlag in der Anordnung der Texte in der Ausgabe von Azara gefunden. In ihr werden – anders als in dem heute üblichen Vorgehen und im Gegensatz zur Chronologie der Werke Garcilasos – an erster Stelle die Eklogen (S. 1-136) abgedruckt; es folgen die fünf *canciones* (S. 137-157) und schließlich die 38 Sonette (S. 157-183), nach denen dann nur noch einige wenige ‘obras menores’ abgedruckt sind, darunter das lateinische Epigramm “Ad Ferdinandum de Acuña”.

Die Ausgabe von Azara und ihr Kommentar sind auf jeden Fall ein deutlicher Beweis dafür, dass Garcilaso eindeutig ‘im Herzen der spanischen Aufklärung’ und im Neoklassizismus angekommen ist und dort – in sprachlicher und poetologischer Hinsicht – als Modell für den “buen gusto” und als Gegenbeispiel zu den Góngora-Fortsetzern angesehen wurde. Festzuhalten ist auch, dass die Modellhaftigkeit nicht für die Sonette gilt, wohl aber für die dem ‘melancholisch-subjektiven’ Zeitgeist erheblich näher stehenden Eklogen, insbesondere für die erste Ekloge, den Dialog zwischen Salicio und Nemoroso.¹⁸

¹⁸ Dass es sich bei dieser Einschätzung nicht um einen fraglos wiederholten Gemeinplatz der Zeit handelt, zeigt eine Feststellung des Exiljesuiten Juan Andrés, der in seiner Weltgeschichte der Literatur (spanische Version 1784-1806, italienisches Original 1782-1799) – unter Berufung auf Fernando de Herrera – die bukolische Dichtung Garcilasos und insbesondere seine *Egloga I* über alles stellt, was in diesem Bereich von italienischen Autoren – Petrarca, Boccaccio, Pontano und Sannazaro, Vida “y otros muchos, tanto italianos como españoles, franceses y de otras naciones” in lateinischer oder in der Volkssprache geschrieben wurde. Dieses hohe Lob hindert ihn aber nicht, Vorbehalte gegenüber Garcilaso zu äußern: “No dudo que Garcilaso merezca en esta parte de la Poesía la preferencia sobre todos los poetas italianos que la siguieron, pero, sin embargo, no puedo reconocer por bastante perfectas sus églogas. Aquella primera, que ciertamente supera mucho a las otras en la excelencia, empieza, desde luego, con versos prosaicos, y después se oyen acá y allá expresiones y palabras poco correspondientes a la dulzura y nobleza de estilo que reina comúnmente en todo el resto de ella. No hablaré de Figueroa, de Vega, de Quevedo, de Borja ni de otros españoles que después de Garcilaso escribieron composiciones bucólicas, pero no pudieron quitarle el principado en aquel género de Poesía” (Andrés 2000: 355-356).

Die gleiche Hochschätzung der Eklogen zeigt sich auch in der Übersetzung eines Garcilaso-Textes, den 1771 ein italienischer Kritiker unternahm, der sich zwei Jahrzehnte in Spanien aufhielt und in engem Kontakt zur so genannten 'Dichterschule von Salamanca' stand, zu der unter anderen Cadalso, Jovellanos und der junge Meléndez Valdés gehörten, und der mit Nicolás Fernández de Moratín (1737-1780) befreundet war. Dieser Italiener, Giambattista Conti (1741-1820), übersetzte die, wie es im Titel heißt, "célebre égloga primera" in seine Muttersprache. Dies war für die seinerzeitigen Verhältnisse ein recht überraschender Vorgang, besaß doch damals alles Spanische in Italien kein größeres Prestige. Nicht weniger überraschend ist, dass der Druck dieser Übersetzung, die im Übrigen auch den spanischen Originaltext enthielt, von Casimiro Gómez Ortega (1740-1818) besorgt und mit einem ausführlicheren Vorwort und Anmerkungen versehen wurde (Conti 1771: 3-11). Gómez Ortega war nicht nur literarisch interessiert, er war der wohl berühmteste spanische Biologe seiner Zeit, der dem innersten Kreis der Aufklärer in der Epoche Karls III. zuzurechnen ist.¹⁹ Auch dieser Fall belegt wiederum, dass die Garcilaso-Rezeption des 18. Jahrhunderts ganz im Umfeld der *ilustrados* erfolgte.

Das Vorwort kreist um vier Ideen: ein Lob der Lyrik Garcilasos sowie ein Lob seiner mustergültigen Dichtungssprache, Überlegungen zum poetologischen Prinzip der *imitatio* und schließlich eine ausgesprochen positive Bewertung der Übersetzerleistung von Conti. Was die Auswahl des Textes und damit den Garcilaso-Kanon des 18. Jahrhunderts angeht, so stellt Gómez Ortega fest:

Entre todas las Poesias de Garcilaso le pareció al Sr. Conti dar principio por esta Écloga [es decir la Égloga primera, *El dulce lamentar de dos pastores...*], por ser sin disputa la mejor producción del Príncipe de nuestros Poetas. Concurren á recomendarla muchas perfecciones, que se observan en ella; entre las quales no es la menos apreciable la elección de un asunto, que nos presenta dos pastores, el uno, que se queja de haber perdido a su amada, porque ella le abandona; y el otro, que se duele tambien de perder la suya, porque se le arrebató la Parca. Resplandece en esta Composición la invención de las imágenes mas bellas, y afectuosas

¹⁹ Ein erster Überblick über sein bedeutendes naturwissenschaftlich-botanisches und medizinisches Werk und seine entsprechenden Aktivitäten – Ortega ist der Gründer des Real Jardín Botánico – findet sich bei Sempere y Guarinos ([1787] 1969: 156-170).

que hasta ahora ha producido la fantasía más feliz de Poeta alguno, propias de este asunto (Conti 1771: 4).

Hier stehen wieder die Eklogen im Vordergrund der Garcilaso-Wahrnehmung und auch hier werden sie wiederum eher in die Nähe einer – melancholisch durchsetzten – Anakreontik gerückt. Ein ähnlich hohes Lob spendet Gómez Ortega der Sprache der Dichtungen Garcilasos, zumindest was die Eklogen angeht. Garcilaso ist für ihn der eigentliche Schöpfer der kastilischen Dichtersprache.²⁰ Überdies beherrscht Garcilaso vollkommen das neoklassizistische Prinzip der *imitatio* und der *aemulatio*, wobei er einen besonders “delicado gusto” zeigt. Hinsichtlich der von ihm nachgeahmten Vorbilder und deren perfekter Aneignung stellt Gómez Ortega fest:

en esta Écloga se propuso por modelos á los mas excelentes Originales, dando lugar en ella a ideas mas bellas, y á los pensamientos más ingeniosos, así suyos propios, como de los Escritores Bucólicos antiguos, y modernos, con tal soltura, magisterio, y novedad, que mas bien que imitacion, deberia llamarse creacion propia de nuestro Poeta (Conti 1771: 7).

Gómez Ortega zögert sogar nicht, Garcilaso mit Petrarca, dem unerreichten Modell der neuzeitlichen Dichtung, nahezu gleichzusetzen:

Pero la imitacion, que comunica mayor realce á esta Écloga, es la de Petrarca, excelente Poeta Toscano, que elevó la Poesía lírica á un género de sublimidad, que no conocieron los Griegos, ni los Latinos. De las suaves expresiones, y magestuosos pensamientos de aquel gran Poeta está hermosamente entretegida toda la Écloga, especialmente la segunda Parte: de suerte que por lo que mira á los pasages, en que le imita Garcilaso, se le debe colocar á este, no entre los serviles imitadores, que ha tenido en todos los tiempos el Petrarca; sino entre sus mas insignes sequaces, cuyo número será siempre muy reducido (Prolog in Conti 1771: 7-8).

Ein Jahrzehnt später kam Conti noch einmal auf Garcilaso zurück. Im Kontext des heftigen Streits um die von dem italienischen Jesuiten Girolamo Tiraboschi (1731-1794) vertretene These, die spanische Literatur habe im 16. Jahrhundert die Dekadenz der italienischen Literatur und den Verfall des *buon gusto* verursacht, und der dadurch ausgelösten Verteidigungsschriften im Kreis der Exil-Jesuiten,²¹ veröf-

²⁰ “El language [sc. de las églogas] es verdaderamente poético, y obra propia de Garcilaso, que puede mirarse como el autor [sc. el inventor] del Dialecto Poético Castellano” (Conti 1771: 5).

²¹ Zum zeitgeschichtlichen Kontext, zum Verlauf und den Inhalten dieses langlebigen Streits, in den auch Masson de Morvilliers’ berüchtigter negativer Spanien-

fentlichte Conti sozusagen als Gegenbeweis eine *Colección de poesías castellanas en verso toscano e ilustradas* (Conti 1782-1790). Wieder stehen hier die Eklogen im Vordergrund. Während alle drei Eklogen Garcilasos im 3. Band der Sammlung vollständig abgedruckt sind,²² findet nur eine knappe Auswahl seiner Sonette Berücksichtigung.²³

Der letzte hier anzuführende Versuch einer systematischen Bewertung der Lyrik Garcilasos aus der Perspektive des – chronologisch bereits vergangenen – 18. Jahrhunderts stammt von dem liberalen Spätaufklärer Manuel José Quintana (1772-1852). In seiner *Introducción histórica á una colección de poesías castellanas* (Quintana 1946: 125-145) wiederholt er in der Nachfolge von Gómez Ortega die Qualifizierung Garcilasos als „Petrarca español“, wenngleich er angibt, diese lobende Bezeichnung stamme von den „extrangeros“, während die Spanier es vorzögen, ihn „el príncipe de los poetas españoles“ zu nennen. Quintana selbst ist mit seiner Einschätzung Garcilasos zurückhaltender und formuliert bei allem Lob vorsichtiger:

[...] y si [Garcilaso] no es el mas grande poeta castellano, es el mas clásico á lo menos, el que se ha conciliado mas aplausos y mas votos, aquel cuya reputacion se ha mantenido mas intacta, y que probablemente no perecerá mientras haya lengua y poesía castellanas (Quintana 1946: 132 B).

Trotz einer Reihe von Vorbehalten, die er geschickt als Zitate fremder Auffassungen verbirgt,²⁴ gesteht ihm Quintana – allerdings auch hier

Artikel in der *Encyclopédie méthodique* (1782) hineinspielt, vgl. Tietz (1980: 429-449) und das Kapitel „Die italo-hispanische Polemik um die spanische Literatur nach der Ausweisung der Jesuiten“ bei Baasner (1997: 137-187). Eine Bewertung der Übersetzungsleistung Contis im Rahmen der spanisch-italienischen Literaturbeziehungen gibt Arce (2001: 103-132).

²² *Colección* III, 1782, 80-250. Die gleiche Tendenz zur Privilegierung der *Eglogas* findet sich auch in anderen Anthologien spanischer Lyrik, die im 18. Jahrhundert veröffentlicht wurden; so bei López Sedano (1768-1778).

²³ „En tanto que de rosa y d’azucena“ (XXIII), „Como la tierna madre, quel doliente“ (XIV), „¡O hado executivo en mis dolores“ (XXV), „Gracias al cielo doy, que ya del cuello“ (XXXIV), „Pasando el mar Leandro el animoso“ (XXIX) y „No las francesas armas odiosas“ (XVI).

²⁴ Zunächst erhebt ihn Quintana über alle spätmittelalterlichen *copleros*, bescheinigt ihm „buen gusto“, „fantasía viva y amena“ sowie gute Kenntnisse der antiken Autoren und der Italiener, um dann seine Vorbehalte zum Ausdruck zu bringen: „Desearan algunos [!] que se hubiese entregado mas á sus propias ideas y sentimientos; que estudiando igualmente á los antiguos, no se dejase llevar del gusto de traducirlos, y que no abandonase las imágenes y efectos que su excelente ta-

nicht ohne einige Wermutstropfen – eine historisch herausragende Rolle zu:

Garcilaso es el primero que dió a nuestra poesía alas, gentileza y gracia, y para esto se necesitan mas talento y mas fuerza, sin comparacion alguna, que para evitar las faltas en que la necesidad, su juventud y la flaqueza indispensable en la naturaleza le hicieron caer (Quintana 1946: 132 B).

Insbesondere hebt er, ganz in der Linie seiner Vorgänger Luzán oder Gómez Ortega die – trotz einiger Italianismen – große sprachliche Reinheit der Dichtungen von Garcilaso hervor, was nichts anderes bedeutet als seine Differenz zu den barocken Autoren. Was die Einschätzung seiner “prendas excelentes que tiene como poeta” – und damit den “Garcilaso-Kanon” – angeht, so wertet Quintana zwar die Sonette nicht ausdrücklich ab, er erwähnt sie aber auch nicht explizit, hebt aber doch die Eklogen besonders hervor und erwähnt zumindest die – bei den anderen Autoren weitgehend übergangenen – Elegien:

Su genio [sc. de Garcilaso], mas delicado y tierno que fuerte y elevado, se inclinó de preferencia á las imágenes dulces del campo y á los sentimientos propios de la égloga y de la elegía. Tenia una fantasía viva y amena, un modo de pensar decoroso y noble, una sensibilidad exquisita; y este feliz natural, ayudado del estudio de los antiguos y de la comunicación de los italianos, produjo aquellas composiciones que, aunque tan pocas, se conciliaron al instante una estimación y un respeto que los tiempos siguientes no han cesado de confirmar (Quintana 1946: 132 B).

Mit dieser Einschätzung setzt Quintana die generelle Tendenz des 18. Jahrhunderts fort, die im Werk Garcilasos eindeutig den Eklogen den Vorzug gab. Es ist bekannt, dass diese Gattung sich – unabhängig von Garcilaso – bei den Dichtern der Zeit großer Beliebtheit erfreute. Nicht zufällig entzündete sich eine der heftigeren Literaturpolemiken an einer Ekloge. Juan Meléndez Valdés, der schon bald zum neuen Stern am spanischen Poetenhimmel des 18. Jahrhunderts aufsteigen sollte, hatte 1780 einen Preis der Real Academia für seine Ekloge “Batilo” erhalten, was Anlass zu einem langen und erbitterten Streit zwischen Tomás de Iriarte (1750-1791) und Juan Pablo Forner (1756-

lento le sugeria, por las imágenes y afectos ajenos; que ya que en la mayor parte es un modelo de cultura y de elegancia, hubiera hecho desaparecer algunos rasgos que tiene de la rudeza y desaliño antiguo; por último, quisieran que la disposicion de sus églogas tuviese mas unidad, y hubiese mas connexion entre las personas y objetos que intervienen en ellas” (Quintana 1946: 132 B).

1797) gab (Lopez 1976: 269). In Anbetracht der recht offenen Thematisierung des sexuellen Begehrens bei den Anacreontikern der Zeit, ist es nicht verwunderlich, dass diese – wie Quintana – in den Sonetten Garcilasos mit ihrer petrarkistischen und neoplatonischen Liebesauffassung nur noch historische Dokumente sahen, die Eklogen mit ihren direkteren erotischen Aussagen dagegen weiterhin als Texte ansahen, in denen sich ihre Wünsche und Träume spiegelten.²⁵

Für die sich hier andeutende weniger enthusiastisch vorbehaltlose und bereits ins Historisierende gehende Tendenz in der Garcilaso-Rezeption jenseits des Neoklassizismus ist im Übrigen eine Feststellung aufschlussreich, die Quintana in seiner *Introducción histórica* macht: “Sus bellos pasajes”, so heißt es dort von der Lyrik Garcilasos ganz allgemein, “corren de boca en boca por todos los que gustan de pensamientos tiernos y de imágenes apacibles” (Quintana 1946: 132 B). Mit anderen Worten, Garcilaso ist zu einem Klassiker geworden, der, wie jeder Klassiker, nicht mehr in seiner Gesamtheit, sondern weitgehend nur noch in Anthologiestücken – den “bellos pasajes” – und im Wesentlichen unkritisch wahrgenommen wird. Dies trifft sicherlich auch für seine Wahrnehmung bei Quintana selbst zu: er bewundert Garcilaso zwar als großen Reformator der spanischen Lyrik des 16. Jahrhunderts; der Autor jedoch, der seinen eigenen Lesebedürfnissen am meisten entgegenkommt, ist nicht der ferne Garcilaso des 16. Jahrhunderts, sondern ein Zeitgenosse Quintanas, Juan Meléndez Valdés, der im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts unter den Aufklärern immer mehr zum bewunderten Modell wurde. Von ihm und von einigen seiner unmittelbaren Mitstreiter heißt es bei Quintana, ihre Lyrik besäße zwar noch “un estilo y una entonación semejantes á la que en los versos cortos habian puesto Góngora y Villegas, y á la que en los mayores usaron Garcilaso [!], Luis de Leon, Herrera y Francisco de la Torre”. Durchaus im Sinne der Modernität der Präro-

²⁵ So gibt auch Real de la Riva (1948: 357-358) zu bedenken, dass die Erotik und Bukolik der Eklogen Garcilasos nicht ohne weiteres mit den Vorstellungen der neoklassizistischen und präromantischen Autoren gleichzusetzen ist: “Por estos años de 1775 a 1780 los literatos de Salamanca se dedican con entusiasmo a escribir composiciones eróticas y bucólicas. [...]. Pero este bucolismo desbordado del último tercio del siglo XVIII, no es como el de Garcilaso o de fray Luis, retiro de soledad y de pasión donde más honda y definitivamente suenan en el alma los momentos infinitos, sino delicioso campo de ensueños juveniles intrascendentes que llenan de dulce y voluptuoso placer los ánimos”.

mantik entscheidet er sich dann jedoch für die zeitgenössischen Autoren. Denn, so seine Argumentation, diese besitzen nicht nur alle Vorzüge der alten Autoren, sondern sie besitzen diese darüber hinaus "con infinito mas gusto, con una elegancia mas continua y mas esmerada, con una poesia de estilo mas vigorosa y pintoresca y pensamientos harto mas interesante[s], efecto necesario y natural de una instruccion bebida en libros y en autores venidos despues."²⁶ Zwar bleibt die Rhetorik der Bewunderung für Garcilaso erhalten, die dichterische Praxis hat sich aber nicht nur bei den besten der Neueren wie Jovellanos, Cadalso oder Meléndez Valdés von ihm entfernt. Besonders deutlich ist dies bei den Sonetten, die spätestens in der zweiten Jahrhunderthälfte in ihrer Liebesauffassung nicht mehr der der gegenwärtigen Dichter entsprechen. Auch die außerordentlich knappe Form des Sonetts mit ihrer logisch rationalen Struktur war nicht mehr geeignet, den eher verschlungen weitschweifigen, gefühlsgeladenen Überlegungen der "prerrománticos" einen ausreichend weiten, frei gestaltbaren geistigen Raum zur Verfügung zu stellen.

Garcilasos Texte und die lyrische Praxis der Autoren des Spätbarock

Die oben angeführten Beispiele haben gezeigt, dass Garcilaso und seine Dichtung sowohl in den dichtungstheoretischen und programmatischen Schriften als auch in den Neuausgaben seiner Werke oder einzelner Gedichte seit Luzáns *Poética* im literarischen Bewusstsein des 18. Jahrhunderts in erheblichem Umfang präsent sind. Eine ähnliche Präsenz seines Dichtens lässt sich auch im Hinblick auf die dichterische Praxis einer größeren Anzahl von Autoren vermuten. Auf die grundsätzlichen Schwierigkeiten bei der Feststellung einzelner Übernahmen ist bereits zu Beginn dieses Beitrags hingewiesen worden. Dennoch gibt es eine nicht geringe Zahl von eindeutigen Garcilaso-Zitaten und Interferenzen bei den Lyrikern des 18. Jahrhunderts, für die hier einige Beispiele angeführt werden sollen.

Ein erstes Beispiel ist dem spätbarocken Dichter Gerardo Lobo (1679-1750) entnommen:

²⁶ "Sobre la poesia castellana del siglo XVIII" (Quintana 1946: 154 A).

*Amante que celoso arroja en un río un diamante
que traía por memoria de su dama*

¡Oh dulce prenda, testimonio un día
de la jurada fe de quien, traidora,
el pacto ultraja y la razón desdora
de la noble verdad que me debía!
¡Oh dulce prenda, cuando amor quería!

Dulce más que a las flores blandas aurora,
alegre entonces, como triste ahora:
¡Tan inconstante fué la suerte mía!
Vuelve a tu dueño; pero no: ese errante

fugitivo cristal selle tu gloria,
digno sepulcro de tu luz cambiante;
pues trocada en ofensa mi victoria,

ni ya en su dedo puedes ser diamante,
ni ya en el mío puedes ser memoria.

(Cueto 1869-1875, I : 22 A)

Der intertextuelle Bezug auf eines der bekanntesten Sonette Garcilasos – das Sonett X “¡O dulces prendas por mi mal halladas!” – ist durch das direkte Zitat in den Versen 1 und 5 völlig evident. Bedenkt man jedoch, dass Garcilaso – nach einer früh einsetzenden Tradition – in diesem Gedicht den Verlust und – realen – Tod seiner Geliebten Isabel Freyre beklagt, so wird deutlich, dass Lobo den Text Garcilasos lediglich als Grundlage für ein ludisches, rhetorisch gekonntes Bravourstück über einen Diamantring und das Ende einer wohl fiktiven Liebe benutzt. Angesichts dieser Tatsache scheint es fraglich, ob, wie Joaquín Arce Fernández (1980: 149) meint, in diesen und ähnlichen Sonetten Lobos “momentos de auténtica poesía” und “una decorosa dignidad” zu finden sind. Es handelt sich vielmehr um ein gelungenes Stück von Gelegenheitsdichtung, wie sie im Spätbarock als durchaus angesehene Form des Dichtens gepflegt wurde. Vielleicht lässt sich sogar sagen, dass Lobo den Garcilaso-Text im Sinne des Zeitgeschmacks ‘gongorisiert’, d.h. zum rhetorischen Exerzitium macht. Es ist auf jeden Fall nicht angebracht, auf diese Lyrik eines Wortartisten ein Dichter- und Dichtungsverständnis zu projizieren, wie es sich in seiner Ernsthaftigkeit bei dem Renaissance-Autor Garcilaso gefunden hat und wie es sich in der Präromantik wieder finden sollte, in der sich der Dichter nicht mehr als ingenióser Rhetoriker, sondern als Prophet und Sinnstifter im Sinn einer säkularisierten Moderne versteht, wie

dies von Paul Bénichou (1985) für Frankreich in einer für Spanien noch ausstehenden Untersuchung überzeugend dargelegt worden ist.

Eine zumindest in einem Teilbereich ganz analoge Rezeption Garcilasos findet sich bei einem weiteren, wenn auch erheblich jüngeren spätbarocken Dichter, bei José Antonio Porcel (1715-1794), der nicht zu den ungebildetsten und unbedeutendsten Lyrikern des spanischen 18. Jahrhunderts gehört:

Cerca del Dauro, en soledad amena
 con tu memoria, oh Julia, divertia
 los males de mi triste fantasía
 de cuyo bien la ausencia me enajena;
 cuando por nuevo susto, nueva pena ...
 Ya no quiero más *culto*, Julia mía:
 digo en pluma corriente, que ayer día
 me dijeron que no quedabas buena.
 Que era el mal resfriado, y yo en tal caso
 almendras, te receto confitadas,
 prendas son de mi afecto en nada escaso,
 y con motivo de tu mal buscadas
 cómetelas, y di, con Garcilaso,
¡oh dulces prendas, por mi mal halladas!
 (Cueto 1869-1875, I: 173 A)

Auch dieses 'Liebessonett' macht durch zwei direkte, überdies kursiv gesetzte Zitate seinen Bezug zu Garcilaso deutlich. Vers 14 ist Garcilasos Sonett X entnommen; in Vers 13 wird überdies namentlich auf den Autor verwiesen. Vers 1 ist das leicht veränderte Zitat von Vers 57 der *Egloga* III: "Cerca del Tajo, en soledad amena". Dabei ist der Tajo durch den Dauro (Darro) wegen seiner Nähe zum Wohnort der Adressatin – Granada – ersetzt worden. Noch stärker als bei Lobo liegt hier, wie unschwer zu erkennen, eine parodistische Verwendung der beiden Garcilaso-Texte vor, von denen zu vermuten steht, "[que] corren de boca en boca", ganz wie es Quintana formuliert hat. Porcel verwendet sie um einer erkrankten Dame die Übersendung einiger Süßigkeiten ("dulces prendas"!) anzukündigen. Immerhin hielt der Kanonikus Porcel diese Verse für wert, in der Madrider *Academia del Buen Gusto* vorgetragen zu werden. Der wohl auf den Autor selbst zurückgehende Titel des Gedichts – "Enviando unos dulces a una dama, que no gustaba de otros versos que los de Garcilaso; en ocasión de hallarse indispuesta" – enthält im Übrigen einen interessanten le-

sersoziologischen Hinweis: es gab allem Anschein nach im 18. Jahrhundert ein weibliches Lesepublikum, das sich für Garcilaso begeisterte, auch wenn seine Werke schon allein aufgrund der fehlenden Ausgaben nicht ohne weiteres zugänglich waren. Zugleich wird aber auch deutlich, dass die Sonette Garcilasos mit ihrer petrarquistischen Liebesauffassung und ihrer hochkonventionellen Sprache für Autoren und Publikum nur noch als – parodistisch eingesetztes – schmales Repertoire und Steinbruch für ihre eigene Lyrikpraxis verwandt werden. Dabei scheint die Tendenz zur Parodisierung der Tradition insgesamt ein Zug der spätbarocken Lyrik und insbesondere der Sonettichtung zu sein.

Anders stellt sich die Situation im Hinblick auf die Eklogen Garcilasos dar. Porcelns ehrgeizigstes Gedicht, *El Adonis*, besteht aus “églogas venatorias”. In dieser thematisch neuen Form der ‘Jagdekloge’ will er, auf Garcilaso bukolischen Schäfereklogen fußend, den Renaissance-Autor in einem durchaus ernst gemeinten Wettstreit imitieren und überbieten, aber keineswegs parodieren. Im Prolog *Al lector benévolo* (Cueto 1869-1875, I: 139-141 A) nennt Porcel Garcilaso mehrfach als Bezugspunkt für die Konzeption seines Gedichts. Insbesondere verweist er auf die *Egloga* II. Mit Garcilaso ausführlicher Lobesrede auf den Herzog von Alba (VV. 1154-1828) will er etwa seine eigenen “prolijas narraciones con que una de las ninfas extiende la fábula de Adónis” (Cueto 1869-1875: 140 A) ästhetisch legitimieren. Insgesamt, so die Einschätzung Glendinnings, scheint es, “[que] [el] tema central y la forma de la obra debían tanto o más a Garcilaso que a Góngora. El tema central de la desgracia que acompaña al amor sensual está tomado al parecer de las tres églogas de Garcilaso”.²⁷ Letztendlich aber ist der Bezugspunkt des Gedichts jedoch ein anderer, wie Porcel selbst klargestellt hat:

He procurado imitar los mejores poetas latinos y castellanos; de estos, á Garcilaso, y en especial al incomparable cordobes don Luis de Góngora (delicias de los entendimientos no vulgares), de quien te confieso hallarás algunos rasgos de luz, que ilustren las sombras de mi poema. Si me censuras, respóndate el gran poeta, copiando muchas veces, más que imitando, á Homero (Cueto 1869-1875: 140 B).

²⁷ Glendinning (1961: 339). Glendinning verweist auch auf den Garcilaso-Vers “más duro que mármol a mis quejas”, der sich in *El Adonis* findet: “¡Oh más duro que mármol á mis quejas!” (Cueto 1869-1875, I: 156 A).

Bei aller Anerkennung von Garcilaso²⁸ sind Porcel und diese relativ frühe Phase (das Gedicht entstand um 1740) der Lyrikproduktion des 18. Jahrhunderts noch stark im Spätbarock verwurzelt und damit entschiedene Verehrer der 'dunklen Lyrik' Góngoras.

Zwar setzt mit Luzáns *Poética* 1737 eine "crítica tajante" an Góngora im spanischen 18. Jahrhundert ein (Glendinning 1961: 333), der rasch weitere Stimmen folgten, doch bleibt Góngora bis in die siebziger Jahre durchaus ein ernsthafter Konkurrent Garcilasos in der Gunst der Autoren und der Kritiker. Zwar zeigt Glendinning, dass etwa Luis José Velázquez (1722-1772) in seiner europaweit rezipierten Literaturgeschichte *Orígenes de la poesía castellana* (1754) Garcilaso eindeutig Góngora vorzieht und an Porcel nur das gut findet, was bei ihm eher auf Garcilaso als auf Góngora zurückgeht.²⁹ Doch erst in den siebziger Jahren, die mehr oder minder mit den hier bereits referierten Aktivitäten von Azara, Conti und Gómez Ortega zusammenfallen, trägt Garcilaso auch in der Dichtungspraxis der Autoren endgültig den Sieg über Góngora davon.³⁰

Garcilaso und die neue lyrische Praxis der "Schule von Salamanca"

Bei den Dichtern der "Schule von Salamanca", insbesondere bei deren herausragendsten Vertretern, bei José Cadalso (1741-1782), bei Gaspar Melchor Jovellanos (1744-1811) und bei Juan Meléndez Valdés (1754-1817), findet sich ein neues Dichter- und Dichtungsverständnis, das mit einem rein ludischen Umgang mit der Dichtung bricht. Diese Autoren sehen in der Lyrik ein durch und durch ernsthaftes Unterfangen, das ihnen dazu dient, ihre innersten Anliegen zu reflektieren und

²⁸ In seinem *Juicio satírico que leyó Don José Antonio Porcel de su propia obra, El Adónis, en la Academia del Buen Gusto* hat Porcel Garcilaso und nicht Góngora oder den ebenfalls zitierten Cervantes als obersten Richter eingesetzt (Cueto 1869-1875, I: 138-139).

²⁹ Glendinning (1961: 340-341). Im Übrigen vertritt Glendinning die interessante, aber nicht im Detail belegte These, dass die wachsende Ablehnung Góngoras außerordentlich viel zu tun hat mit der "influencia de los jesuitas en la educación de la nobleza y de los intelectuales", die in den sechziger und siebziger Jahren mit dem "estilo oscuro" des Barock brachen (vgl. Glendinning 1961: 341-342 und 341, Anm. 4). Es bleibt zu prüfen, ob dieser Ablehnung Góngoras im jesuitischen Unterricht eine stärkere Berücksichtigung Garcilasos entsprach.

³⁰ Diese Verdrängung Góngoras gilt aber nur für seine 'dunkle Lyrik'. Seine Romanzen und die sonstigen kurzen Gedichte erfreuten sich weiter hoher Wertschätzung (Glendinning 1961: 343).

darzustellen. In diesem Grundanliegen stehen sie Garcilaso durchaus nahe. Es überrascht daher nicht, dass die Autoren dieser Dichtergruppe sich entschieden und mit weit größerer Ernsthaftigkeit als ein Lobo oder ein Porcel auf Garcilaso als ihr Dichterideal berufen. Insgesamt stehen sie mit ihren geistigen und dichterischen Anliegen der Renaissance weit näher als dem von ihnen eindeutig als Phänomen einer umfassenden spanischen Dekadenz verstandenen Epoche des Barock.

Unter den hier zu erwähnenden Autoren ist an erster Stelle José Cadalso zu nennen, der, obwohl im Ausland ausgebildet, gleichwohl mit der spanischen Tradition gut vertraut war. Er hielt sich 1773-1774 in Salamanca auf und prägte die Lyrik seiner dortigen Altersgenossen zutiefst. Cadalso gehörte zu den Kennern des Werks von Garcilaso, dessen ernste Dichterauffassung er teilte und in dessen Exilerfahrung (wie der Ovids) er sein eigenes Leben und Dichten – insbesondere in der Zeit der Verbannung nach Aragón (1768) – gespiegelt sah und den er in dieser Phase seines Lebens intensiv las:

[...] por remedio a mi tristeza,
De Ovidio y Garcilaso la terneza
Leí mil veces [...]

(zitiert nach Lope 1973: 45, Anm. 29).

Für Cadalso ist Garcilaso Vorbild und im Hinblick auf das poetische Handwerk – die “reglas del arte” – höchste Autorität, wie das folgende Widmungsgedicht zeigt:

Remitiendo a un poeta las poesías de Garcilaso con algunos versos míos

Si más ásperos metros yo te envíó
con dulces versos del divino Laso,
no juzgues que el orgullo necio mío
me finja que le igualo en el Parnaso.
Lo hago porque juntas quiero darte,
con prendas de mi amor, reglas del arte.

(Cueto 1869-1875; I: 256 B)

Cadalso ging sogar so weit, “[que]‘garcilasaba’ los préstamos que tomaba de otras fuentes”, wie Russel P. Sebold dargelegt hat.³¹ Dabei ist vor allem Cadalsos eigene Vorstellung von der “blandura” der

³¹ Sebold (1974: 87). Vgl. insgesamt den Abschnitt “Cadalso y el ‘príncipe de los poetas castellanos’”, S. 80-94.

Dichtung durch Garcilasos Vorstellung der "dulzura" mitbestimmt.³² Selbst das für Cadalso so wichtige Thema des Selbstmords aus gescheiterter Liebe ist wohl von Garcilaso und dessen zweiter Ekloge angeregt worden. Gleiches gilt, so lautet zumindest die recht plausible These von Sebold, für Cadalsos neues, präromantisches Naturverständnis (Sebold 1974: 118-146).

Wenn es Cadalso schließlich darum geht, den jungen Juan Meléndez Valdés zu loben, dessen dichterisches Können – insbesondere in der Anacreontik – von der Salmantiner Gruppe sofort vorbehaltlos anerkannt wurde, greift er auch da wieder, wenngleich nicht ohne eine gewisse Ironie, auf (Garci-)Laso als den höchsten Vergleichsmaßstab zurück:

*Con motivo de conocer al joven Meléndez de exquisito gusto
particularmente en las composiciones amorosas*

Cuando Laso murió, las nueve hermanas
lloraron con tristísimo gemido,
destemplaron sus liras soberanas,
que sólo daban lúgubre sonido:
Gimieron más las musas castellanas,
creyéndose entregadas al olvido;
mas Febo dijo "aliéntese el Parnaso;
Meléndez nacerá, si murió Laso".

(Cueto 1869-1875, I: 263 B)

Auf Garcilaso und den Anacreon-Übersetzer und -Nachfolger Villegas als die großen Vorbilder verweist Cadalso den jungen Meléndez Valdés auch in der langen *Canción a Meléndez Valdés, sobre la dulzura de sus poesías*:

Sigue con dulce lira
El metro blando y amoroso acento
Que el gran Febo te inspira;
Pues Venus te da aliento,
Y el coro de las musas te oye atento.

Sigue, joven gracioso,
De mirto, grato á Vénus coronado;
Y quedará envidioso
Aquel siglo dorado
Por Lasos y Villegas afamado.

³² Zu Recht weist Sebold darauf hin, dass diese Sicht durch die Interpretation Garcilasos durch Luzán stark mitbedingt ist (Sebold 1974: 93).

Dichosa la zagala
 A quien le sea dado el escucharte;
 Pues tu musa la iguala
 A la Diosa de Marte:
 Tal es la fuerza de tu ingenio y arte
 Aunque más dura sea
 Que mármoles ó jaspes de Granada,
 Cual otra Galatea,
 O sea más helada
 Que fuente por los hielos estancada,
 [...].³³

In der Tat ist in Meléndez Valdés anakreontischen – aber auch in seinen philosophischen – Gedichten immer wieder die Präsenz der Thematiken und der sprachlichen “dulzura” Garcilaso zu spüren. Eine diesbezüglich gründliche Untersuchung steht allerdings noch aus. Meléndez Valdés selbst hat auf jeden Fall in dem 1815 in Nîmes verfassten Vorwort zur Ausgabe seiner Gedichte festgestellt, seine Absicht sei gewesen, “renovar los sonos de las liras que pulsaron un tiempo tan delicadamente Garcilaso y Herrera, Villegas y [Fray Luis de] Leon” (Cueto 1869-1875, II: 92). In seiner Skizze einer Biographie von Meléndez Valdés hat auch Quintana festgestellt, dass schon der junge Meléndez den “huellas de Garcilaso, de Leon y de Herrera” sehr glücklich gefolgt sei, ja dass er diese Autoren sogar “en gusto y perfeccion” übertroffen habe.³⁴ Aber auch wenn der Kritiker Emilio Palacio in seiner Ausgabe noch eine globale und tiefgehende “comunidad espiritual” zwischen Meléndez Valdés und Garcilaso sieht (Meléndez Valdés 1979: 42), hat doch schon Quintana am Schluss seiner biographischen Skizze daraufhin gewiesen, dass Meléndez Valdés selbst innerhalb der spanischen Tradition keineswegs nur auf Garcilaso fixiert war:

De los poetas antiguos españoles preferia á Garcilaso, Luis de Leon, Herrera, Francisco de la Torre, y por una especie de contradiccion, que no deja de tener su razon y sus motivos, la poesia de Góngora, quando no desatina, le encantaba; y se divertia mucho con los despropósitos festivos é ingeniosos de Quevedo (Quintana 1946: 120 A).

³³ Cueto (1869-1875, I: 265 A/B). Die 4. Strophe (“Aunque más dura sea...”), ist eine direkte Replik auf die Klage Salicios in der *Egloga* I: “O más dura que mármol á mis quejas,/ y al encendido fuego en que me quemo,/ más helada que nieve, Galatea!/ Estoy muriendo, y aun la vida temo; [...]” (VV. 57-60).

³⁴ “Noticia histórica y literaria de Meléndez” (Quintana 1946: 113 B).

Diese Hinweise zur Rezeption Garcilasos in der dichterischen Praxis der Lyriker der spanischen Aufklärung mögen – in Erwartung einer einschlägigen Monographie zum Thema – genügen, um die faktische, wenn auch nicht immer eindeutig nachweisbare ‘Allgegenwart Garcilasos’ als poetologischem Modell in der Dichtung auch im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zu belegen. Auch hier sind es – wieder aus den bereits angeführten Gründen – weniger seine Sonette als die Themen und die Sprache seiner Eklogen, die von den Lyrikern der Aufklärung geschätzt und nachgeahmt wurden: Diese Autoren selbst vermitteln allerdings immer wieder den Eindruck, als ob sie Garcilaso immer ferner stehen und sich allmählich ganz anderen, neuen Vorbildern zuwenden. So hatte etwa Meléndez Valdés 1797 in der *Advertencia* zur Ausgabe seiner Lyrik von Valladolid 1797 darauf hingewiesen, dass seine Lyrik nichts mit dem “mal gusto y la hinchazon que en el siglo pasado [sc. im Barock] corrompió nuestra poesía” zu tun habe, sondern vielmehr dem “tierno Garcilaso, el sublime Herrera, el delicado Luis de Leon y otros pocos ingenios que conocieron sus verdaderas bellezas” nahestehe. Trotz dieses eindeutigen Hinweises auf die innerspanische Tradition gibt er aber auch an, dass es für ihn durchaus auch andere, modernere – europäische – Vorbilder gab, wie “Pope, Thomson, Young, Racine, Roucher, Saint-Lambert, Haller, Utx [i.e. Utz], Cramer y otros célebres modernos” (Cueto 1869-1875, II: 86, 88).

Als recht eindeutiger und später Beleg für eine Neuorientierung der spanischen Lyrik des Aufklärungszeitalters lässt sich auch auf Manuel José Quintana verweisen. Trotz seiner hier bereits mehrfach angeführten grundsätzlichen theoretischen Hochschätzung Garcilasos hat seine eigene eher optimistische und fortschrittsgläubige spätaufklärerische Lyrik kaum noch etwas gemein mit der stark melancholisch gestimmten Dichtung Garcilasos. Dies gilt auch für dessen Stil der “dulzura”, der weit entfernt ist von der bisweilen außerordentlich weitschweifigen spätaufklärerischen Begeisterungsrhetorik Quintanas, die diesem schließlich die offizielle Dichterkrönung durch Isabel II. einbringen sollte.

Nach der Wende zum 19. Jahrhundert ist Garcilaso generell für die jüngeren Dichter, insbesondere für die, die sich um den einflussreichen, mit der europäischen neueren Literatur vertrauten Alberto Lista (1775-1848) als ihren Lehrer scharen, nicht mehr das unmittelbar an-

regende Vorbild.³⁵ Für sie ist Garcilaso in einer auch poetologisch weitgehend veränderten Situation eher zu einem historischen Monument geworden, an das bisweilen noch rhetorisch nicht ungeschickt und durchaus ehrfurchtsvoll, aber doch etwas blutlos erinnert wird, wie dies im folgenden Sonett von Juan Nicasio Gallego (1777-1853) aus dem Jahre 1807 der Fall ist:

A la memoria de Garcilaso

Rio, ¿dó está de Laso la divina
Musa que un tiempo suspiraba amores;
La que tu verde sien ciñó de flores
y suspendió tu linfa cristalina?

A tu márgen la alondra matutina
Modula al son del agua sus loores,
Y el dulce lamentar de dos pastores
Resuena grato en la imperial colina.

Zagales de Aranjuez, que en lastimera
Voz recordais su muerte cada día
Vosotros los del Tajo en su ribera,

Dejad ¡ay! que la humilde musa mia
Dé flores á su cítara ligera
y tierno llanto á su ceniza fría.³⁶

Ein neues Vorbild neben Garcilaso: Fray Luis de León

Gewiss bleibt Garcilaso auch im 19. Jahrhundert zumindest in den offiziellen Lippenbekenntnissen und in der jetzt verstärkt einsetzenden Literaturgeschichtsschreibung der spanische Modellautor schlechthin aus dem *Siglo de Oro*. Sebold hat eine Linie aufgezeigt, die über die Romantik bis hin zu Gustavo Adolfo Bécquer und über ihn hinaus bis zu Cernuda (Sebold 1974: 85-89) und, über die "garcilasistas" der Nachbürgerkriegszeit, letztlich bis in die Endphase des 20. Jahrhun-

³⁵ Lista sieht in Garcilaso den großen Reformator der spanischen Lyrik, der im 16. Jahrhundert mit der Einführung des italienischen Elfsilbers "creó nuestra frase poética". Insgesamt sieht er in ihm jedoch ganz wie Quintana einen Autor, der dem Prinzip der *imitatio* zu eng folgte und somit – anders als Meléndez Valdés – für die Lyriker des ausgehenden 18. Jahrhunderts kein direktes Modell mehr sein kann. Bezeichnet für den 'Garcilaso-Kanon' der Zeit ist es, dass auch Lista bei der Anspielung auf seine Garcilaso-Lektüre nur von den Eklogen, nicht aber von den Sonetten spricht (Juretschke 1951: 439; 271).

³⁶ Cueto (1869-1875, III: 414 A). Für den 'Garcilaso-Kanon' der Zeit ist wiederum bezeichnend, dass der primäre Bezug auf Garcilaso der Anfangsvers der 1. Ekloge ist.

derts fortgeführt werden kann. Immer wieder sind es die renaissancehafte “sencillez” seiner Sprache und die “dulzura” seiner Gedichte, insbesondere der Eklogen, die von seinen Rezipienten und Bewunderern hervorgehoben werden. Dennoch bleibt Garcilasos Vorbildcharakter schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts nicht ohne Einschränkungen. Wenn Luzán ihn in seiner *Poética* als das große Gegenmodell zum Barock Góngoras herausstellt und ihn als den “príncipe de los poetas líricos” bezeichnet, so nennt er neben ihm doch auch bereits wiederholt einen zweiten Modellautor, Fray Luis de León (1527?-1591), für den das ausgehende 18. Jahrhundert nach Joaquín Arce Fernández “una devoción total” empfand (Arce Fernández 1980: 106). An der definitiven Aufwertung von Fray Luis war in entscheidendem Maß der Valencianer Aufklärer Gregorio Mayans i Siscar (1699-1781) beteiligt. Gegenüber der Salmantiner Dichtergruppe mit ihrem – melancholisch verklärten, und daher Garcilaso so nahestehenden³⁷ – Preis der Diesseitigkeit und dem anakreontisch heiteren und konkreten Lob der Liebe vertrat Mayans i Siscar die weit weniger diesseitsorientierte Position eines neu belebten gelehrten Humanismus und einer erasmistisch inspirierten Frömmigkeit. Dies aber sind inhaltliche Positionen, wie sie sich bei Fray Luis de León wiederfinden, dessen an Garcilasos Stil und Metrik geschulte Lyrik gleichfalls völlig in Übereinstimmung mit dem Streben des 18. Jahrhunderts nach – antibarockem – “buen gusto” und “sencillez” steht. So hat sich Mayans i Siscar denn über ein langes Gelehrtenleben hinweg mit Fray Luis de León beschäftigt, eine Biographie des Augustinermönchs verfasst (Mayans i Siscar 1984: 611-633) und eine Ausgabe der Gedichte besorgt, die 1761³⁸ – und damit noch vor der Neuausgabe der Werke

³⁷ Vgl. Orobítz (1997). Es ist allerdings festzustellen, dass die Melancholie der Autoren der *Schule von Salamanca*, wie sie sich modellhaft in dem Gedicht *A Jovino: el melancólico* von Meléndez Valdés manifestiert, zwar Parallelen zu Garcilaso zeigt (vgl. z.B. *Egloga* I, 292-295: “Y lo que siento más es verme atado/ a la pesada vida y enojosa, solo, desamparado, ciego, sin lumbre, en cárcel tenebrosa”), doch basiert ihr “tedio universal” (‘Weltschmerz’) auf einer neuen, weit umfassenderen Erfahrung der Vereinsamung und Funktionslosigkeit des modernen Subjekts.

³⁸ Zu weiteren Gesamtausgaben seiner Lyrik (1779 und 1790) und der Ausgabe einzelner Gedichte vgl. Bautista Malillos (1988: n. 377-429).

Garcilasos durch Azara im Jahre 1765 – erschien³⁹ und 1785 eine zweite Auflage erlebte. Für den verstärkten Erfolg von Fray Luis de León im ausgehenden 18. Jahrhundert ist die Charakterisierung seiner Lyrik durch Quevedo bezeichnend, die Mayans i Siscar am Ende seiner *Vita* zitiert: in dem “thesoro de sus poesías” sei zu loben “lo serio i útil de los assuntos, la buena seguida de los pensamientos, la pureza de la lengua, la magestad de la dicción, la facilidad de los números i la claridad” (Mayans i Siscar 1984: 633). Die Lyrik von Fray Luis de León besitzt mit ihrer ‘Ernsthaftigkeit’ und ihrem ‘Nutzen’ Qualitäten, die über die Garcilasos hinausgehen: sie eröffnet – jenseits der Liebeslyrik und der auf das bukolische Register reduzierten Ekloge – die Möglichkeit einer umfassenden ‘philosophischen Lyrik’ mit ganz neuen, aus dem Geist der Aufklärung hervorgehenden Themen, für deren Behandlung sie zugleich eine angemessene Form bereitstellt: die Ode.⁴⁰ Die metrische und stilistische Gattung der Ode aber bietet dem Autor einen weit größeren formalen Rahmen als das für die gründlichere Entwicklung einer Idee zu knappe Sonett; sie ist andererseits zugleich deutlich konzentrierter als die sehr weitläufige und formal wenig festgelegte Ekloge, die zudem thematisch zu stark eingengt ist auf den Bereich der Hirtenwelt und der Liebe. Es verwundert daher nicht, dass selbst ein solch großer Bewunderer von Garcilaso wie Meléndez Valdés sich durchaus auch in der Nachfolge von Fray Luis de León sah und dessen Gedankenlyrik in seinen eigenen philosophisch-aufklärerischen Gedichten zum Vorbild genommen hat. Gleiches gilt für Quintana, der etwa für seinen aufklärerischen Preis der Erfindung der Buchdruckerkunst oder für das nicht weniger aufklärerische Lob der Pockenimpfung⁴¹ selbstverständlich auf die formal und thematisch offenere Ode und nicht auf die Ekloge zurückgreift.

³⁹ Zur Vorgeschichte und zum historischen Kontext dieser Ausgabe vgl. den Aufsatz von Mestre (1981: 5-64).

⁴⁰ Quintana hebt das Bekenntnis zur Ode bei Fray Luis ausdrücklich hervor, wenn er von diesem feststellt: “lleno de Horacio, á quien constantemente estudiaba, tomó la marcha, el entusiasmo y el fuego de la oda; y en su dicción natural y sin aparato supo manifestar elevación, fuerza y magestad. [...]. Su principal mérito en ellas [sc. las odas] es el de producir pensamientos majestuosos y fuertes, imágenes grandes, sentencias profundas, sin que le cueste ningún esfuerzo, y con la mayor sencillez”. “Introducción histórica” (Quintana 1946: 133 A).

⁴¹ “A la invención de la imprenta”; “A la expedición española para propagar la vacuna en América”.

Speziell im Hinblick auf Mayans i Siscar und die Valencianer Aufklärung bleibt allerdings noch im Detail zu überprüfen, inwieweit die Entscheidung für Luis de León als dem neuen Musterautor nicht auch eine Entscheidung gegen eine allzu stark säkularisierte Weltsicht und ein darin impliziertes allzu deutliches Bekenntnis zum Diesseits, zur Körperlichkeit und zur Erotik beinhaltet. Dies bedeutete dann auch ein Bekenntnis zu einer eher "christlichen Aufklärung" im engeren Wortsinne – im Gegensatz zu dem stärker diesseitsorientierten Aufklärungsprojekt, wie es die *Schule von Salamanca* vertrat, die in diesem Punkt ihr Anliegen eher in dem 'Renaissancepoeten' Garcilaso vertreten sah.

Es wäre jedoch sicher unzutreffend, eine allzu scharfe Opposition zwischen der Rezeption Garcilasos und der von Luis de León im 18. Jahrhundert konstruieren zu wollen, denn selbst Jovellanos, dem in der *Schule von Salamanca* eine herausragende Rolle zukam, hat sich nachdrücklich zu Fray Luis bekannt, den er unter den Autoren des 16. Jahrhunderts als "el primero y más recomendable entre todos" bezeichnet hat.⁴² Die Rezeption von Garcilaso und Fray Luis de León ist weitgehend parallel verlaufen, wenn auch einzelne Autoren und Strömungen jeweils eigene Akzente gesetzt haben. Gemeinsam war dieser Rezeption letztlich ein Grundanliegen: das Bemühen um eine Reform der spanischen Literatur, speziell der Lyrik, und ihrer Sprache im Rückgriff auf den *buen gusto* des 16. Jahrhunderts und in Opposition zu dessen Niedergang im *mal gusto* in der Kultur des Barock im 17. Jahrhundert. Die Tatsache, dass die Rezipienten der beiden Autoren in enger Verbindung zu den Machteliten der Zeit standen, zeigt, dass dieses – nur dem Anschein nach rein literarische – Reformstreben nicht auf den Bereich der *bellas letras* beschränkt war, sondern durchaus auch in die politischen Reformbemühungen der spanischen Aufklärung hineinragte und dass der Rekurs auf die beiden bedeutendsten Lyriker des 16. Jahrhunderts bei gleichzeitiger entschiedener Abkehr vom Barock ein intellektuell unabdingbarer Bestandteil des aufklärerisch-politischen Programms des 18. Jahrhunderts gewesen ist.

⁴² So im *Reglamento literario e institucional* für das *Colegio de Calatrava*; zitiert nach Arce Fernández (1980: 126).

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Andrés, Juan: (2000): *Origen, progreso y estado actual de toda la literatura*. Bde. III und IV (hrsg. von Jesús García Gabaldón, Santiago Navarro Pastor und Carmen Valcárcel Rivera). Dirigida por Pedro Aullón de Haro. Madrid: Verbum 2000.
- Azara, José Nicolás de (Hrsg.) (1765): *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas*. Madrid: Imprenta Real de la Gaceta.
- Conti, Juan Bautista Conde de (1771): *La célebre égloga primera de Garcilaso de la Vega, con su traducción italiana en el mismo metro*. La da a luz con el Prólogo, Resumen de la Vida del Poeta, y algunas observaciones el Dr. D. Casimiro Gómez Ortega. Madrid: Joaquín (sic) Ibarra, Impresor de cámara de S. M. con las licencias necesarias.
- (1782-1790): *Colección de poesías castellanas en verso toscano e ilustradas*. 4 Bde. Madrid: Imprenta Real.
- Cueto, Leopoldo Augusto de, marqués de Valmar (1869-1875): *Poetas líricos del siglo XVIII*. 3 Bde. Madrid: Rivadeneira (BAE 61, 63, 67) (Neuauf. Madrid: Atlas 1952-1953).
- Garcilaso de la Vega (1995): *Obra poética y textos en prosa* (hrsg. von Bienvenido Morros). Barcelona: Crítica.
- López Sedano, Juan José (1768-1778): *Parnaso español*. Colección de poesías escogidas de los más célebres poetas castellanos. 9 Bde. Madrid: Ibarra y Sancha.
- Luzán y Claramunt, Ignacio (1974): *La poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (Ausgaben von 1737 und 1789). Con *Las memorias de la vida de Ignacio de Luzán*, escritas por su hijo. Einführung und Anmerkungen von Isabel M. Cid de Sirgado. Madrid: Cátedra.
- Mayans i Siscar, Gregorio (1984): “Vida del Maestro Frai Luis de León de la orden de san Agustín, i cathedrático de Theología en la universidad de Salamanca”. In: Mayans i Siscar, Gregorio: *Obras completas* Bd. II: Literatura (hrsg. von Antonio Mestre Sanchis). Valencia: Ayuntamiento de Oliva: S. 607-633.
- Meléndez Valdés, Juan (1979): *Poesías* (hrsg. von Emilio Palacios). Madrid: Alhambra.
- Quintana, Manuel José (1946): *Obras completas*. Madrid: Atlas (BAE 19).
- Rosso Gallo, María (1990): *La poesía de Garcilaso de la Vega*. Análisis filológico y texto crítico. Madrid: Real Academia Española (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, XLVII).
- Sempere y Guarinos, Juan ([1787] 1969): *Ensayo de una biblioteca española de los mejores escritores del reynado de Carlos III*. Edición facsímil. 3 Bde. Madrid: Gredos.

Sekundärliteratur

- Arce, Ángeles (2001): “Juan Franciso Masdeu: La ‘buena’ intención de un ‘mal’ traductor de poesía”. In: Tietz, Manfred (Hrsg.): *Los jesuitas españoles expulsos. Su imagen y su contribución al saber sobre el mundo hispánico en la Europa del*

- siglo XVIII*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert (Bibliotheca Ibero-Americana, 76), S. 103-132.
- Arce Fernández, Joaquín (1980): *La poesía del siglo ilustrado*. Madrid: Alhambra.
- Atkinson, William (1933): "Luis de León in eighteenth century poetry". In: *Revue Hispanique*, 81 (Paris), S. 363-376.
- Baasner, Frank (1997): *Literaturgeschichtsschreibung in Spanien von den Anfängen bis 1868*. Frankfurt/Main: Klostermann (Analecta Romanica, 55).
- Bautista Malillos, María Teresa (1988): *Poesías de los siglos XVI y XVII impresas en el siglo XVIII*. Madrid: CSIC (Cuadernos bibliográficos, 48).
- Bénichou, Paul (²1985): *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830: essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*. Paris: Corti.
- Cañas Murillo, Jesús (1996): "Sobre postbarroquismo y prerromanticismo en la literatura española del siglo XVIII (de periodización y cronología en la época de la Ilustración)". In: Álvarez Barrientos, Joaquín/Checa Beltrán, José (Hrsg.): *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar Piñal*. Madrid: CSIC, S. 159-169.
- Gallego Morell, Antonio (Hrsg.) (1966): *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta acompañadas de los textos integros de los comentarios El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*. Granada: Universidad de Granada.
- (1978): *Fama póstuma de Garcilaso de la Vega. Antología poética en su honor, el poeta en el teatro, bibliografía garcilasiana*. Granada: Universidad de Granada.
- Glendinning, Nigel (1961): "La fortuna de Góngora en el siglo XVIII". In: *Revista de Filología Española*, 44. (Madrid), S. 323-349.
- Jacobs, Helmut C. (1996): *Schönheit und Geschmack. Die Theorie der Künste in der spanischen Literatur des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Vervuert.
- Juretschke, Hans (1951): *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*. Madrid: CISC.
- Lope, Hans Joachim (1973): *Die "Cartas Marruecas" von José Cadalso. Eine Untersuchung zur spanischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Klostermann.
- Lopez, François (1976): *Juan Pablo Forner et la crise de la conscience espagnole au XVIII^e siècle*. Bordeaux: Bibliothèque de l'Ecole des Hautes Etudes Hispaniques.
- Mestre, Antonio (1981): "El redescubrimiento de Fr. Luis de León en el siglo XVIII". In: *Bulletin Hispanique*, 83, 1-2. (Bordeaux), S. 5-64.
- Orobitg, Christine (1997): *Garcilaso et la mélancolie*. Toulouse: Presses Université du Mirail.
- Palacio Fernández, Emilio (1983): "Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el XVIII". In: *II Simposio sobre el Padre Feijoo y su siglo*. Bd. II. Oviedo: Centro de Estudios del Siglo XVIII, S. 517-544.
- Real de la Riva, César (1948): "La escuela poética salmantina del siglo XVIII". In: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo XXIV*. (Santander), S. 321-364.

- Rosso Gallo, María (1990): *La poesía de Garcilaso de la Vega. Análisis filológico y texto crítico*. Madrid: Real Academia Española (Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 47).
- Sánchez Espinosa, Gabriel (1994): "El ideal lingüístico y literario de Nicolás de Azara; [...]". In: *Las memorias de José Nicolás de Azara (MS. 20121 de la BNM)*. Estudio y texto. Frankfurt/Main: Lang, Kap. III, 3, S. 149-165.
- (1997): *La biblioteca de José Nicolás de Azara*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Sebold, Russel P. (1970): "Contra los mitos antineoclásicos españoles". In: Sebold, Russel P.: *El rapto de la mente. Poética y poesía dieciochescas*. Madrid: Prensa Española, S. 29-56.
- (1974): *Cadalso: el primer romántico "europeo" de España*. Madrid: Gredos.
- (1982): "Sobre la lírica y su periodización durante la ilustración española". In: *Hispanic Review*, 50, 3. (Philadelphia), S. 297-326.
- (1985): "'Aquel buen tiempo de Garcilaso' y el neoclasicismo". In: Sebold, Russel P.: *Descubrimiento y fronteras del neoclasicismo español*. Madrid: Fundación Juan March/Cátedra, S. 65-89.
- (1992): "Periodización y cronología de la poesía setecentista española". In: *Anales de Literatura Española*, 8 (Alicante), S. 175-192.
- Tietz, Manfred (1980): "Zur Polemik um die spanische Literatur im 18. Jahrhundert: der Streit zwischen Tiraboschi, Bettinelli und Llampillas". In: Schmidt, Gerhard/Tietz, Manfred (Hrsg.): *Stimmen der Romania. Festschrift für W. Theodor Elwert zum 70. Geburtstag*. Wiesbaden: Heynemann, S. 429-449.

Anhang

Die folgenden für die Garcilaso-Rezeption generell bedeutsamen Texte von Azara und Gómez Ortega sind zur Zeit nur in den sehr selten gewordenen Ausgaben des 18. Jahrhunderts nachzulesen. Sie werden hier abgedruckt, um sie wieder einem breiteren Publikum zugänglich zu machen.

1. *Prólogo del editor* [Azara] zu den *Obras de Garcilaso de la Vega, ilustradas con notas*. Madrid: Imprenta Real 1765 (16 S., unpag.)

La propiedad y elegancia de nuestra Lengua ha padecido tanto en las infelices manos de ruines Escritores, y ha llegado por culpa de ellos á tal decadencia, que es preciso cause lástima á todo buen Español. Muchos grandes hombres han observado que la excelencia de las Lenguas, su permanencia y extension, crece y mengua al paso que la pujanza de los Imperios, y que la habla de los Pueblos se perfecciona y derrama al abrigo de sus victorias. Esta observacion es muy verdadera; y la série de los progresos de la Lengua Castellana hasta nuestros dias demuestra mas su certeza.

Desembarazóse España en el siglo XV. de las Guerras interiores que la fatigaron tanto tiempo; y á proporcion que fue afirmándose su Imperio; nacieron la suavidad de costumbres, y la [/] cultura de la Lengua. En el Reynado de Don Juan II. se dexó ver el crepúsculo de esta moral revolucion. Entraron á gobernar Fernando V. y Isabel, y con su admirable talento, no solo ensancharon los límites de esta Monarquía con tantas conquistas interiores y ultramarinas, sino que con aquella gracia, solo dada á los Ingenios que por privilegio coloca la naturaleza sobre el Trono, formaron un número de hombres eminentes en todas clases: crearon los espíritus: les comunicaron un modo de pensar mas elevado: suavizaron sus modales: y de esta semilla vino la copiosa cosecha de Heroes que vió despues la edad de Carlos V. Sostúvose hasta principios del Reynado de Phelipe III.; pero á guisa de aquellos terrenos que recién abiertos dan colmados frutos, y si les falta el empezado cultivo producen en fuerza de la bondad de su suelo, disminuyéndose cada año los tesoros que al fin niegan totalmente: así se vió que [/] la fecundidad de los ánimos Españoles fue produciendo en fuerza de las labores primeras, y disminuyéndose en razon de lo que se apartaba de su origen, hasta que á últimos del siglo XVII. quedó enteramente estéril. Los mismos pasos fue siguiendo nuestra Lengua: nació, creció y envejeció por los mismos grados; notándose tambien que los progresos ácia la perfeccion fueron rápidos, y la decadencia lenta y perezosa como la del Imperio. Que tropel de Escritores no produjo España al tiempo mismo Carlos V. trahía asustada toda la Europa con sus armas? Baxo Phelipe II. hubo muchos mas; pero estos eran fruto de las labores de su padre y visabuelos.

No es mi ánimo hacer aquí el catálogo de nuestros Escritores de aquel tiempo, ni necesitan mas elogios que los de sus Obras: y baste saber que á la época del Concilio de Trento no había en toda Europa Nacion mas ins- [/] truída que la nuestra. Quanto nuestras armas eran conocidas y respetadas,

tanto progreso iba haciendo el language Español. Era el mas apreciado en las Cortes de Alemania, Italia y Flándes. Los Franceses le aprendían con la misma aplicacion que nosotros nos dedicamos hoy al suyo; y era vergonzoso á los hombres de letras el ignorarle. Iba por fin nuestro Idioma á hacerse casi universal por los mismos términos que lo consiguió el Frances en el siguiente siglo, y que quizá antes del este lo logrará el Ingles; pero faltóle la fortuna de las Armas, y sin su apoyo fue retirándose otra vez a los límites de su primera cuna.

Las demás Naciones se han dedicado á las Ciencias despues acá con un empeño y una aplicacion tan seguida y constante, que parece han llegado con sus descubrimientos á tocar los límites á donde puede llegar el entendimiento humano. Nosotros solos hemos retroce- [/] dido. En nuestras Universidades se ven hoy los mismos Estatutos, y las lecciones que se oían dos siglos hace; pero hay la diferencia de que los que las cursan ahora estudian menos, y que sus Catedráticos en muchas partes no enseñan nada.

Las causas de esta decadencia son muchas; pero ni este es el lugar, ni yo instrumento á propósito para referirlas. Baste decir, que en lo que los Españoles han trabajado con ahinco hasta nuestros tiempos, exceden con inmensa ventaja á todas las Naciones: y sino que me citen qual de ellas ha dado á luz tantos y tan pesados volúmenes sobre Aristóteles como nosotros; tantos Escritores eminentes en Teología Escolástica; tantos y tan sutiles Casuistas de Moral; y tantos profundos Comentadores del Código, y Pandectas?

Casi todos estos hombrones han tenido la precaucion de no vulgarizar las ciencias tratándolas en la len- [/] gua que se hablaba en su Patria. Lo contrario hubiera sido en su sentir una profanacion: y con esto han logrado que donde peor se habla Castellano es donde se enseñan las Ciencias, y allí tal vez es donde se sabe menos Latín. Nebrixa, Francisco Sanchez, Antonio Agustin, Luis Vives, Arias Montano, Mariana, y otros infinitos podrán decidir la question, comparados con los que posteriormente han enseñado y escrito.

De este abandono que ha padecido nuestra habla Castellana se siguió que tratándose las Ciencias en Latín, aunque bárbaro, la han privado de la copia y propiedad que hubieran podido darle las voces científicas que ninguna Lengua puede tener originariamente: y por esto los Autores que en nuestros dias han tratado de Física, ó de Matemáticas se han visto en la necesidad de formarse vocablos á su modo, recurriendo al Griego, al Latín, ó á otros arbitrios. [/]

Despreciada pues por nuestros Catedráticos su Lengua nativa, se la cortaron las alas para su perfeccion. Raro Español ha gastado seis meses para aprenderla por reglas y principios al modo que aprendían la suya los Griegos y Romanos; siendo infinitos los que han gastado otros tantos años en aprender un mal Latín, que en tiempo de Simon Abril y de nuestros buenos Preceptores se adquiría en quatro meses.

Los Poetas del siglo antecedente mantuvieron en cierto modo la reputacion de nuestro Idioma durante algun tiempo, con particularidad los Cómi-

cos; pero como á la propiedad con que le usaron, y al ingenio juntaban una crasa ignorancia, luego que las otras Naciones supieron mas, lo abandonaron del todo. Entre los mismos Poetas hubo muchos que con lo que llamaban *Cultura*, y con sus insípidos equívocos contribuyeron no poco á corromper la [/] frase Castellana. Como en el fondo nada sabían, se afanaban por parecer lo que no eran: y así hasta en las voces, y en el modo de usarlas afectaron su mezquina erudicion. Los primeros padres de la Lengua, aunque la formaron y pulieron con las gracias de la Latina, como habían hecho poco antes los Italianos, no se sujetaron tanto á esta, que en todo mostrasen las señales de su servidumbre. Sus sucesores al contrario, por ostentar su saber ponían en todo la marca de la Latinidad. Los primeros, por exemplo decían *afeto*, *escuro*, *contino*, *repunar*, *espirtu*, *coluna*, *perfecto*, *ecelente*; y los segundos *afecto*, *obscuru*, *columna*, *excelente*, &c. sin mas fin á mi entender, que el de manifestar sabían el origen de estas voces; sacrificando la suavidad á su presuncion. El mismo fin tubieron en despreciar otros vocablos muy propios, como el *empero*, *entorno*, *áina*, *sendos*, *magüer*, *asaz*, *largueza*, *consuno*, *por* [/] *ende*, y otros, que sobre ser mil veces mas significativos y elegantes que los que substituyeron, daban cierta magestad y pulidez á la conversacion.

Estas y otras muchas causas que omito ha tenido la decadencia de la Lengua Castellana hasta el principio de este siglo. El Reynado de Phelipe V. hubiera restablecido las cosas á su primer lustre, si el daño no hubiera echado tan altas raíces, y si otra nueva casta de corrompedores no hubiera opuesto á las ideas de aquel Monarca. Hablo de los traductores: Esta plaga se nos hizo principalmente necesaria para el comercio de la literatura Francesa. Hasta la venida de Phelipe V. eran muy pocos los Españoles que supiesen el Frances. Muchos de nuestros sábios le miraban con desprecio: otros como inútil; y algunos con odio. Rellenos de su Aristóteles, y pomposos con las borlas de Salamanca y Alcalá, no creían que en el mundo hubiese mas que saber, ni [/] que una Nacion enemiga pudiese tener buena instruccion. Desengañólos el trato: vieron gran copia de Libros Franceses; y con una rapidez increíble se aplicaron á traducirlos al Castellano; pero como los mas no calaban bien la fuerza de uno ni otro Idioma, hicieron un batiburrillo miserable de los dos. Lo menos ha sido la introduccion de infinitas voces Francesas con que han inundado nuestra habla sin necesidad: han desfigurado además su carácter, formando una construccion con voces Españolas y mestizas. Confieso, sin embargo, que no han faltado en nuestros dias algunos Escritores y Traductores libres de esta falta que han manejado su lengua con felicidad y pureza; pero su exemplo no ha podido prevalecer contra el número mayor.

Todas estas consideraciones me han hecho discurrir sobre los medios de atajar los progresos del mal: y á este fin me ha parecido lo mas oportuno renovar [/] los escritos de los Patriarcas y fundadores de la Lengua Castellana. Su lectura sola puede acordar los exemplos dignos de seguirse, y restituir la pureza y elegancia de nuestra platica. Varios sabios han predicado la necesidad de fixarla, en el modo que puede hacerse con una lengua viva: y á mi parecer tienen razon. El asunto está en la época que se debe elegir. Los

que escogen la de la corrupcion no siguen buen camino: y al contrario debemos trabajar y afanar con la persuasion y el exemplo para que se tomen por modelo los Autores que escribieron en el siglo del buen gusto.

Garcilaso de la Vega ha sido siempre reputado por uno de nuestros Escritores mas elegantes. El y Boscan fueron los que mas contribuyeron á pulir la Lengua, y los que en la versificación introduxeron el número y medida de los Italianos, substituyendo los endecasílabos á las antiguas coplas Españolas [/] de 16. 14. y 12. silabas que usaron Bercéo, el Arcipreste de Hita, Juan de Mena, y otros Poetas de aquellos tiempos. Garcilaso no conoció los asonantes; y en la novedad que quiso hacer en la Egloga segunda de colocar el consonante en medio del verso al modo de los Arabes, fue poco feliz y menos imitado.

Juzgo que el Público amante de la nuestra lengua no despreciará el regalo de una edición de Garcilaso la mas corregida que hasta ahora se ha hecho. Todas las impresiones antecedentes están llenas de errores, muchos versos faltos, y infinitas palabras equivocadas que tuercen y trabucan el sentido. Todas estas faltas se han enmendado cotejando el texto de las distintas impresiones de Medina del Campo, Estella, Salamanca, Sevilla, Madrid y Lisboa, y de un MS. de cosa de 150. años de antigüedad.

El incomparable Francisco Sánchez Brocense, [/] Hernando de Herrera y Don Tomas Tamayo de Vargas hicieron notas a la obra de Garcilaso. Al primero debe mucho nuestro autor, pues sobre haber corregido quanto pudo sus versos, anotó los pasages de los Poetas que imitó. El segundo compuso un difuso comentario, en que conforme al gusto de los Comentadores de su tiempo dixo quanto sabía: y el tercero, no obstante el exemplo de los dos anteriores, hizo de sus notas el mejor dechado de los despropósitos.

Para no caer en los mismos inconvenientes, me he propuesto estampar unas anotaciones que aclaran las obscuridades del texto, y hagan ver la habilidad y juicio con que Garcilaso supo imitar, y muchas veces mejorar, los pasages mas bellos de los Poetas antiguos.

Quando el Brocense dió á conocer estas imitaciones de nuestro Autor, hubo gentes tan insensatas que lo reprehén- [/] dieron; porque según ellos obscurecia la gloria del Poeta declarando sus hurtos. Creo que ahora no faltará quien discurra como entonces; pero yo sin embargo juzgo que en estas imitaciones colocó Garcilaso su mayor mérito. Son muchas las razones en que me fundo; mas por ser breve me contentaré con acordar lo que dice el gran crítico Boileau, y mucho antes había notado el Brocense: *Que el Poeta que no haya imitado a los antiguos, no será imitado de nadie.*

Esta regla convendría que tuviesen siempre presente los que se ponen á hacer versos. Por no haberla observado nos hallamos ahora con tantas coplas Castellanas y tan poquísimas dignas de leerse. Garcilaso se hizo Poeta estudiando la docta antigüedad: las notas lo prueban, y este es el modelo que presento á mis paysanos.

Omíto referir aquí los hechos Militares y Civiles de nuestro Autor. Quien [/] quisiere saber su vida la encontrará en lo que de el han escrito Fernando

de Herrera, Luis Briceño, D. Nicolás Antonio, y otros. Para la poca luz que esto puede dar á sus escritos basta saber que Garcilaso nació en Toledo año 1503. de Garcilaso de la Vega, Comendador mayor de Leon, y Embaxador de los Reyes Católicos en Roma, y de Doña Sancha de Guzman, Señora de Bártres. Luego que por su edad pudo tomar las armas siguió al Emperador Carlos V. acompañandole en las jornadas de Viena y Tunez, y últimamente en la de Marsella: donde al retirarse de Italia mandando once compañías de Infantería, le ordenó el Emperador escalar una torre defendida por unos Arcabuceros paisanos. Subía Garcilaso delante con intrepidez quando recibió una pedrada en la cabeza, de que murió de allí á pocos dias en Nizza año 1536. a los 33. años de su edad.

Si este mi trabajo fuere agradable [/] al Lector, en breve le daré reimpre-sas las *Eróticas* de D. Estevan Manuel de Villégas: y á continuacion las Obras escogidas de muchos Poetas Castellanos antiguos, que aunque no son tan comunes como las de otros que en estos últimos tiempos han conseguido aplauso, serán seguramente mejor recibidas de la posteridad.

2. Prolog von Gómez Ortega zur Übersetzung der ersten Ekloge durch J. B. Conti⁴³

La lectura de esta elegante, y nobilísima Traduccion me confirmó en el concepto, que tenía formado de su Autor desde el tiempo, en que logré la fortuna de conocerle, y tratarle, aunque de paso, en Padua, en donde se distinguía entre los demas jóvenes, que unian el estudio de las Bellas-Letras con el de las Ciencias. Ya desde aquel tiempo procuré, en recompensa del agasajo, y amistad con que me favoreció, satisfacer su loable curiosidad, comunicándole alguna idea de nuestras riquezas poéticas, y excitándole vivos deseos de instruirse bien en la Lengua Española, que desde su origen se ha contemplado siempre como la hermana melliza, digámoslo así, de la Italiana. No pudo entonces, harto a su pesar, entregarse al estudio de este idioma por falta de quien le dirigiese á los principios, y tambien por la escasez que allí se padece de las obras de nuestros mejores Poetas; pero [3/4] su venida a estos Reynos le ha facilitado posteriormente el conocimiento de la hermosa estructura, magestad, y nobleza da la Lengua Castellana, la noticia de nuestros mejores Poetas, el cotejo de los lenguages poéticos Español, y Toscano, y finalmente la formacion de esta obra.

Entre todas las Poesias de Garcilaso le pareció al Sr. Conti dar principio por esta Écloga, por ser sin disputa la mejor produccion del Príncipe de nuestros Poetas. Concurren a recomendarla muchas perfecciones, que se observan en ella; entre las quales no es la menos apreciable la eleccion de un asunto, que nos presenta dos pastores, el uno, que se queja de haber perdido a su amada, porque ella le abandona; y el otro, que se duele tambien de perder la suya, porque se le arrebató la Parca. Resplandece en esta Composicion la

⁴³ Conti (1771: 3-11).

invencion de las imágenes mas bellas, y afectuosas que hasta ahora ha producido la fantasia mas feliz de Poeta alguno, propias de este asunto. ¿Qué dirémos del sumo juicio, y discrecion, que se advierte en la disposicion, y distribucion de estas mismas imágenes, oyendo en boca del que canta el abandono, todo lo que dice relacion con las ideas de las cosas pastorales; y en la del que llora la muerte de su querida, los mas vivos afectos, manejados ya con mayor vi-[4/5] veza, y con estilo mucho mas elevado, por ser materia de mas excesivo dolor, y, para decirlo así, de inmortalidad respecto de la nueva vida, á que ha pasado el alma de su Elisa? En todo lo qual se observa un orden tan adecuado, y natural, que pasado el lector insensiblemente de la primera Parte á la segunda, cada vez se va empañando mas y mas en continuar la lectura de esta pieza.

El language es verdaderamente poético, y obra propia de Garcilaso, que puede mirarse como el autor del Dialecto Poético Castellano. Llamo así á aquella eleccion, y colocacion de voces, de que resulta una harmonía suavísima del todo diferente de la que se observa en la prosa. Y pues hemos tocado este punto del Dialecto Poético, no será fuera de propósito el traducir aquí una observacion que hace el famoso Addison⁴⁴ sobre el de la lengua Toscana, y que igualmente debe aplicarse al de la Española: “Aunque todas las Naciones (dice este Escritor Ingles) poseen algunas locuciones peculiares de los poetas: los Italianos no solo abundan de frases, sino tambien de infinitas palabras particulares, que ja-[5/6] mas se admiten en la prosa. *Tienen estas tan diverso giro, y pulidez* en el metro, que pierden varias letras, y se muestran en una forma muy distinta, quando entran en verso”. Y pocas lineas mas abajo: “los Ingleses y Franceses, que siempre usan en metro de las mismas voces, que en la conversacion regular, se ven precisados á elevar su language con metáforas y otras figuras, ó por medio de la pompa todo el conjunto de una frase, para disimular qualquiera pequeñez que se descubra en cada una de las partes, que la componen. Por esta causa nuestro verso blanco, ó suelto, que carece de consonantes, y asonantes, que sostengan la expresion, es un extremo dificultoso para los que no son Maestros de la Lengua, particularmente quando se tratan asuntos triviales; y por la misma razon verosimil, que Milton se sirviese de transposiciones, latinismos, voces antiquadas, y frases particulares, con tanta freqüencia, que consiguió, en quanto la fue posible, apartarse de las expresiones vulgares, y ordinarias”.

De estas ventajas, que concede Addison á la Lengua Italiana, respecto de la Francesa é la Inglesa, las mas principales se verifican igualmente en la Española, que no solamente tiene su Dialecto Poético particular, sino [6/7] que tambien conserva en su verso suelto la misma hermosura, y harmonía, que se observa en el verso suelto Italiano, y ademas de esto admite todos los metros de aquel idioma, de los quales no es capaz ninguna otra Lengua.

Pasando ahora á la imitacion, que es una de las cosas, en que manifestó su delicado gusto Garcilaso, no puede negarse, que en esta Écloga se propuso

⁴⁴ *Remarks on several Parts of Italy*, Ec. London 1753, Oktavformat, S. 66.

por modelos á los mas excelentes Originales, dando lugar en ella a las ideas mas bellas, y á los pensamientos mas ingeniosos, así suyos propios, como de los Escritores Bucólicos antiguos, y modernos, con tal soltura, magisterio, y novedad, que mas bien que imitacion, debería llamarse creacion propia de nuestro Poeta. En la Estancia XXIV de la segunda Parte, en donde manifiestamente quiso imitar aquella admirable comparacion, que del ruiseñor se lee en Virgilio: *Qualis populeá mærens Philomena*, &c. Georg. lib. IV; añadió Garcilaso imágenes tan afectuosas, y tiernas, y usó de coloridos tan vivos, que su pintura nos parece al Traductor, y a mí aun mas delicada que la original. Pero la imitacion, que comunica mayor realce á esta Écloga, es la de Petrarca, excelente Poeta Toscano, que elevó la Poesía lírica á un género de sublimidad, que no conocieron los Griegos, ni [7/8] los Latinos. De las suaves expresiones, y magestuosos pensamientos de aquel gran Poeta está hermosamente entretendida toda la Écloga, especialmente la segunda Parte: de suerte que por lo que mira á los pasages, en que le imita Garcilaso, se le debe colocar á este, no entre los serviles imitadores, sino entre sus mas insignes seguidas, cuyo número será siempre muy reducido.

Baste de elogio del original. En quanto al Traductor, desde luego se advierte que acredita su buen gusto y discernimiento en la eleccion de la pieza que ha escogido para exercicio de su pluma; pero el lector observará tambien en la execucion otros muchos aciertos. Decia el célebre Mr. Dalember en su Discurso sobre el Arte de traducir, que precede á la Traduccion, que hizo este Enciclopedista de los mejores pasages de Tácito, que “las Obras de los hombres de talento, é invencion original no deberian traducirse sino por aquellos que se les parecen, ó les compiten en las mismas prendas, y se contentan con ser imitadores, pudiendo aspirar á ser rivales. Se objetará tal vez (prosigue el mismo Escritor) que un Pintor, que sea apenas mediano en las obras de fantasia, será tal vez excelente retratista; pero es de advertir, que para este efecto solamente se requie- [8/9] re una imitacion servil; y el Traductor tiene que retratar con colores, que son propios suyos &c.” Esta juiciosa reflexion de Mr. Dalember se ve felizmente verificada en nuestro Traductor, que traslada á su propio idioma toda la energia de las imágenes, manejando con admirable destreza los varios colores poéticos, que en la Lengua Toscana corresponden á las expresiones Castellanas, no huyendo ni aun de aquellas, que parecian enteramente particulares de la Española; y que templando, ó aumentando oportunamente la fuerza de algunas pinceladas, sin perder de vista el original, conserva, sin intermision, el caracter de nuestro Poeta, que es la suavidad, y dulzura. Y al paso que sin ser Traductor servil, comunica fielmente á su Obra las imágenes, locuciones, y caracter de Garcilaso, se explica con tanta fluidez, y natural soltura, que á no llevar la Obra por delante el título de Traduccion, la tendría el mas advertido por original: todo lo cual se hará tanto mas apreciable, si se considera la dificultad que le habrá costado el sujetarse al mismo metro que Garcilaso, y al uso de consonantes, en lugar de servirse del verso suelto, como lo hacen casi todos los Traductores.

No es dudable el acogimiento, que logrará en Italia esta Obra. Mucho contribuirá á él en mi concepto [9/10] la novedad de conocer por la primera vez á un Poeta de tanto mérito, como lo es Garcilaso; pero lo que mas admirará, me parece, que ha de ser el ver que el Sr. Conti haga hablar en Toscano á este insigne Poeta estrangero con la pureza de estilo, con que son pocos los Escritores Italianos, que hoy acierten a explicarse.

A los sugetos mas instruidos de Italia les he oido repetidas veces quejarse de que abundando la Nacion en Autores, que escriben gallardamente en Latin, es muy escaso el número de los que se explican con igual pureza en Toscano; atribuyendo esta escasez, asi al abandono, que desde el siglo XV padece entre ellos, no menos que entre nosotros el estudio del propio idioma, como á la inundacion de expresiones Lombardas, y francesismos, que se han introducido, con tanta fuerza, que cuesta suma dificultad, y un estudio ímprobo el separar de lo puro de la Lengua lo que es extraño de ella. A esto se añade, que despues que el estudioso sabe el conjunto general del idioma, es menester, que se aplique á discernir las voces, y frases, que tienen uso en la prosa, de aquellas, que solo sirven para el verso, por ser estas dos Provincias en la Lengua Italiana enteramente distintas. En mi tiempo apenas contaba el Público entre estos habilísimos Maestros de su Idioma mas que á los Srs. Zanotti, [10/11] Manfredi, Frugoni, Metastasio, y al Sr. Conde Gaspar Gozzi, que verdaderamente tiene grangeados los primeros créditos en el manejo de la poesía, y prosa italiana.

Algunos Españoles tambien hemos creido deberle dar al Sr. Conti muchas gracias, de que se haya dedicado á acreditar fuera del Reyno la poesía Española, y á comunicar principalmente á Italia el conocimiento de nuestras riquezas poéticas; y yo en particular he encargado de publicar este rasgo de su numen poético, bien seguro de que, continuando este Erudito en cultivar la misma inclinacion, que actualmente manifiesta por nuestra Lengua Castellana, y prosiguiendo en el designio, que se ha formado de hacer, y publicar la version de otras muchas piezas primorosas, que tenemos en España; dará á conocer á toda la República Literaria, por medio del idioma Toscano, que en nuestra Península no faltan excelentes poesías, que podamos contraponer á las composiciones métricas de las Naciones mas cultas.

3. *Resumen de la vida del Poeta* von Gómez Ortega⁴⁵

Garcilaso de la Vega, caballero de la Órden de Alcantara, nació en Toledo en 1503 de Garcilaso de la Vega, Comendador Mayor de Leon, y Embaxador de los Reyes Católicos al Papa, y de Doña Sancha de Guzmán. Recibió una educacion correspondiente á su ingenio, y nobleza en la Corte del Emperador Carlos V, de quien era amado por su valor, cortesanía, é instruccion, y por las demás prendas de su ánimo, á que daban mayor realce la gallardía, y bella disposicion de su persona. Acompañó al Emperador en la jornada de Viena;

⁴⁵ Conti (1771: 12-13).

en la de Tunez, de que salió herido; y últimamente en la Marsella, de donde retirándose sin efecto del Ejército á Italia, tuvo orden Garcilaso de escalar con las once Compañías de su cargo una torre defendida por cincuenta Arcabuceros paisanos. Subia delante de todos con intrepidez á vista del Cesar, quando herido mortalmente con una gran piedra, cayó por [12/13] la escala, y murió de alli á veinte y un dias en Nisa, año 1536, á los treinta y tres años de su edad. Indignado el Emperador, vengó su muerte con la de todos aquellos villanos; pero no pudo resarcir la pérdida, que resulta á la Lengua, y Poesía Castellana de haber quedado sus Obras sin limar, y privada la República de las Letras de otras composiciones excelentes, con que viviendo, la habria enriquecido. Celebraron el mérito de Garcilaso los propios, y estraños, y señaladamente entre estos últimos Paulo Jovio, el Bembo, y otros Poetas Toscanos, á quienes trató en Nápoles, grangeándose la amistad, y el aplauso de todos los Sabios de Italia.

Autorinnen und Autoren

Prof. Dr. **Dietrich Briesemeister**, Friedrich-Schiller-Universität Jena, Institut für Romanistik, Ernst-Abbe-Platz 8, D-07743 Jena.

Prof. Dr. **Georges Güntert**, Universität Zürich, Romanisches Seminar, Zürichbergstraße 8, CH-8028 Zürich, Schweiz.

Prof. Dr. **Manfred Hinz**, Universität Passau, Romanische Literaturwissenschaft und Landeskunde, Innstraße 25, D-94030 Passau.

Prof. Dr. **Wolfgang Matzat**, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, Romanisches Seminar, Wilhelmstraße 50, D-72074 Tübingen.

Prof. i.V. Dr. **José Morales Saravia**, Otto-Friedrich-Universität Bamberg, Romanische Literaturwissenschaft, An der Universität 5, D-96045 Bamberg.

Prof. Dr. **Gerhard Penzkofer**, Universität Würzburg, Institut für Romanische Philologie, Am Hubland, D-97074 Würzburg.

Prof. Dr. **Christoph Strosetzki**, Westfälische Wilhelms-Universität Münster, Romanisches Seminar, Bispinghof 3 A, D-48143 Münster.

Prof. Dr. **Manfred Tietz**, Ruhr-Universität Bochum, Romanisches Seminar, Universitätsstraße 150, D-44780 Bochum.

Prof. Dr. **Horst Weich**, Ludwig-Maximilian-Universität München, Institut für Romanische Philologie, Ludwigstraße 25, D-80539 München.

Dr. **Elke Anna Werner**, Universität Hamburg, Warburg-Haus, Heilwigstraße 116, D-20249 Hamburg.

Prof. Dr. **Friedrich Wolfzettel**, Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt am Main, Institut für Romanische Sprachen und Literaturen, Grüneburgplatz 1, D-60629 Frankfurt am Main.

BIBLIOTHECA IBERO-AMERICANA

- Vol. 86: Peter Birle, Sandra Carreras (Hrsg.):
Argentinien nach zehn Jahren Menem. Wandel und Kontinuität. 2002; 374 S. ISBN 3-89354-586-7
- Vol. 87: Sabine Lang, Jutta Blaser, Wolf Lustig (Hrsg.):
«Miradas entrecruzadas». Diskurse interkultureller Erfahrung und deren literarische Inszenierung. Beiträge eines hispanoamerikanischen Forschungskolloquiums zu Ehren von Dieter Janik. 2002; 330 S. ISBN 3-89354-587-5
- Vol. 88: Klaus Bodemer, Andrea Pagni, Peter Waldmann (Hrsg.):
Argentinien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. 2002; 746 S. ISBN 3-89354-588-3
- Vol. 89: Reinhard Liehr, Günther Maihold, Günter Vollmer (Hrsg.):
Ein Institut und sein General. Wilhelm Faupel und das Ibero-Amerikanische Institut in der Zeit des Nationalsozialismus. 2002; 616 S. ISBN 3-89354-589-1
- Vol. 90: Peter Imbusch, Dirk Messner, Detlef Nolte (Hrsg.):
Chile heute. Politik, Wirtschaft, Kultur, ISBN 3-89354-590-5, in Vorbereitung
- Vol. 91: Walther L. Bernecker, Klaus Dirscherl (Hrsg.):
Spanien heute. Politik, Wirtschaft, Kultur. 4. Aufl., 2004; 846 S. ISBN 3-89354-591-3

- Vol. 92: Jan M. G. Kleinpenning:
Paraguay 1515-1870. A Thematic Geography of its Development. 2 Vols. 2003; 1820 p. ISBN 3-89354-592-1 / 84-8489-099-6
- Vol. 93: Bernd Hausberger, Antonio Ibarra (eds.):
Comercio y poder en América colonial. Los consulados de comerciantes, siglos XVII-XIX. 2003; 240 p. ISBN 3-89354-593-X / 84-8489-100-3 / 970-684-075-3
- Vol. 94: José Morales Saravia (Hrsg.):
Garcilaso de la Vega. Werk und Nachwirkung. 2004; 306 S. ISBN 3-86527-116-2
- Vol. 95: Ulrich Köhler (Hrsg.):
Chiapas. Aktuelle Situation und Zukunftsperspektiven für die Krisenregion im Südosten Mexikos. 2003; 332 S. ISBN 3-89354595-6
- Vol. 96: Herbert J. Nickel:
Kaiser Maximilians Kartographen in Mexiko. 2003; 114 S. ISBN 3-89354596-4
- Vol. 97: Wolfgang Bader / Ignacio Olmos (Hrsg.):
Die deutsch-spanischen Kulturbeziehungen im europäischen Kontext. Bestandsaufnahme, Probleme, Perspektiven. 2004; 114 S. ISBN 3-86527-103-0, in Vorbereitung

VERVUERT VERLAGSGESELLSCHAFT

Wielandstr. 40
 D-60318 Frankfurt am Main
 Tel.: (+49) 69 597 46 17
 Fax: (+49) 69 597 87 43
 info@iberoamericanalibros.com
 www.ibero-americana.net

IBEROAMERICANA

c/ Amor de Dios, 1
 E - 28014 Madrid
 Tel.: (+34) 91-429 35 22
 Fax: (+34) 91-429 53 97



Bald nach seinem Tod (1536) als »príncipe de los poetas castellanos« bezeichnet, nimmt Garcilaso de la Vega innerhalb der neuzeitlichen Geschichte der spanischen Lyrik eine herausragende, traditionsbestimmende Position ein. Zu seinem 500. Geburtstag veranstaltete das Ibero-Amerikanische Institut Berlin eine Gedenktagung, die sich mit Werk und Wirkung des spanischen Dichters befasste. Der vorliegende Band sammelt die Vorträge dieses Colloquiums, dessen Schwerpunkte Garcilasos Beziehung und Auseinandersetzung mit humanistischen bzw. petrarkistischen Traditionen, Garcilasos Kanonisierung, aber auch Garcilasos unmittelbare und spätere Rezeption sind.